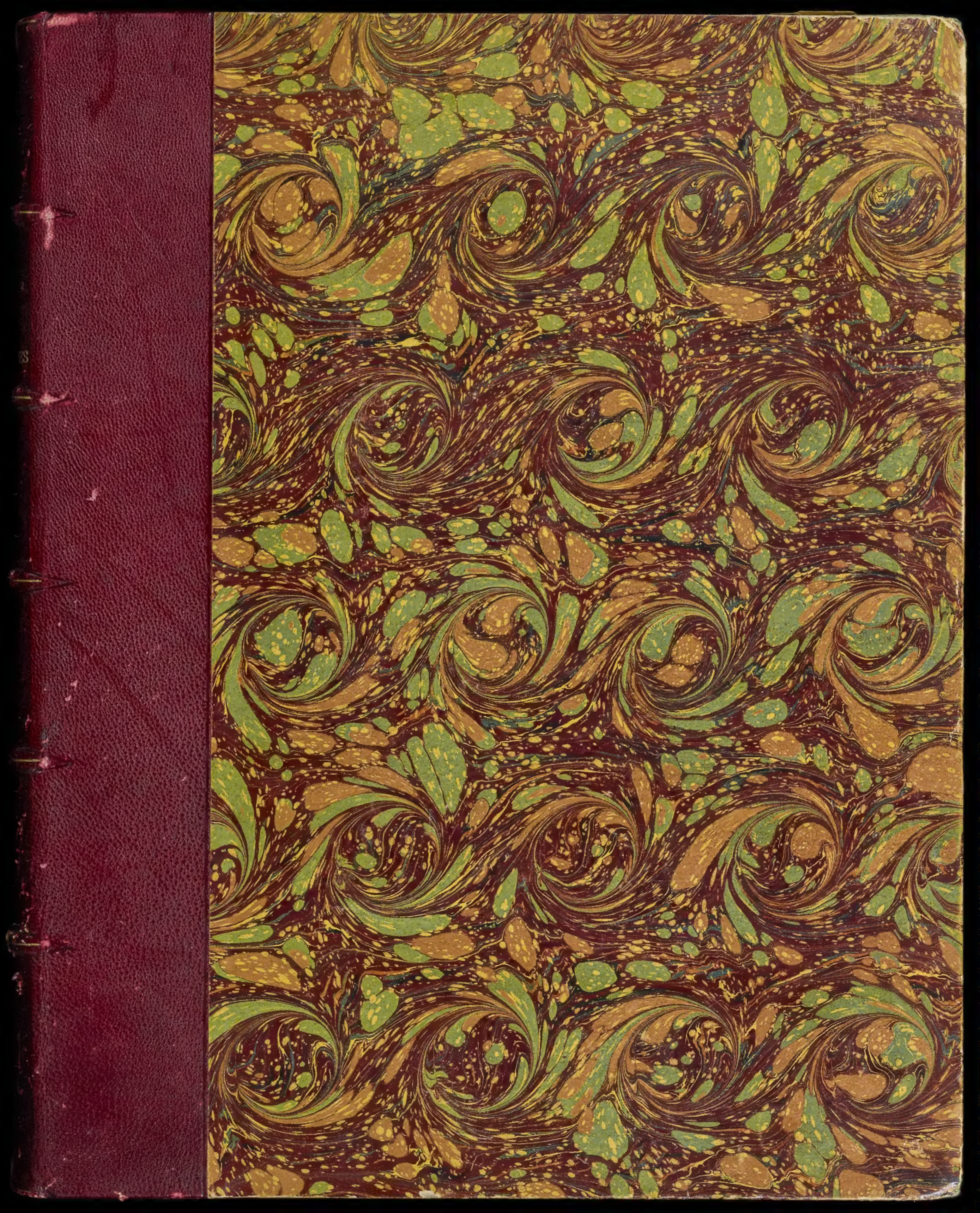
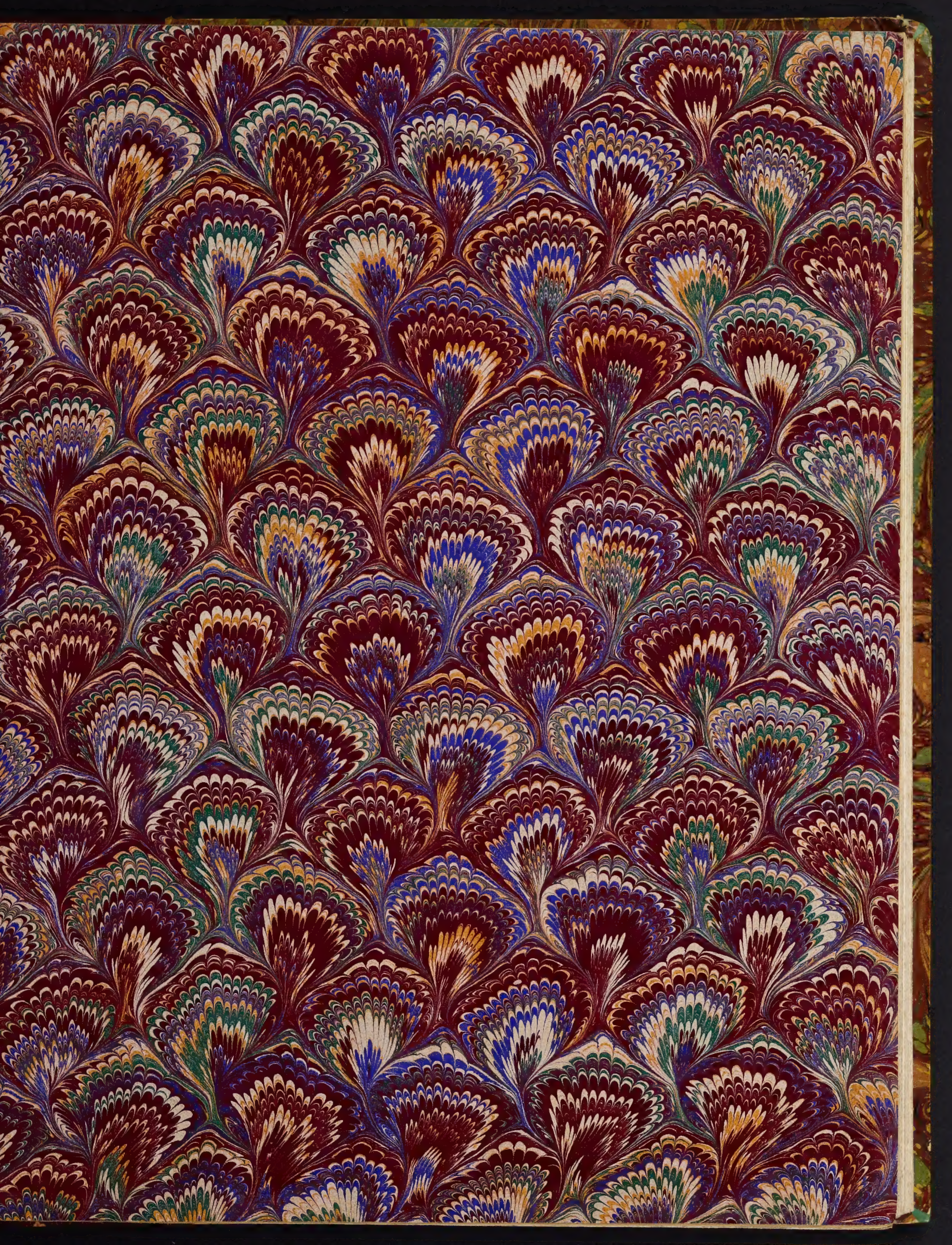
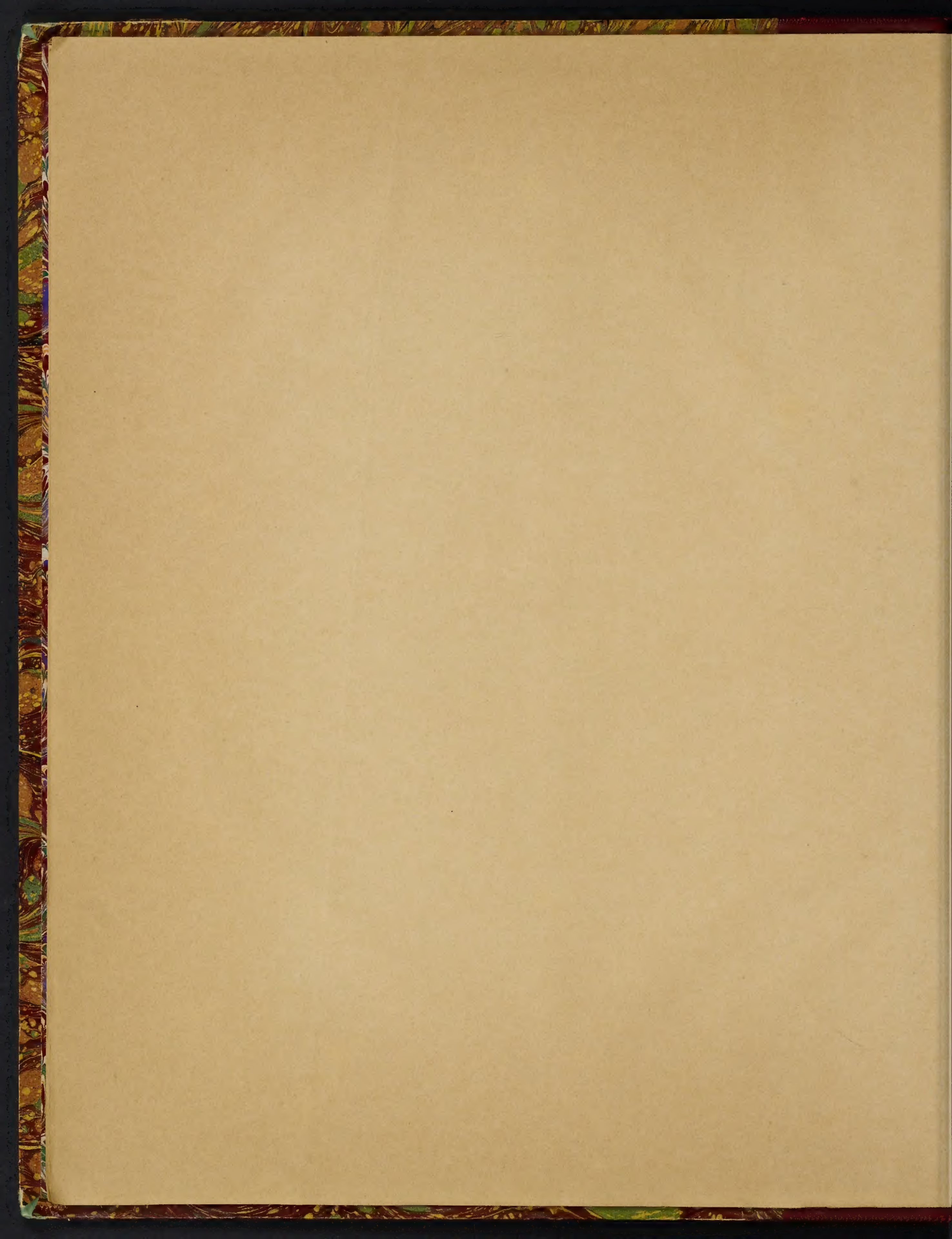




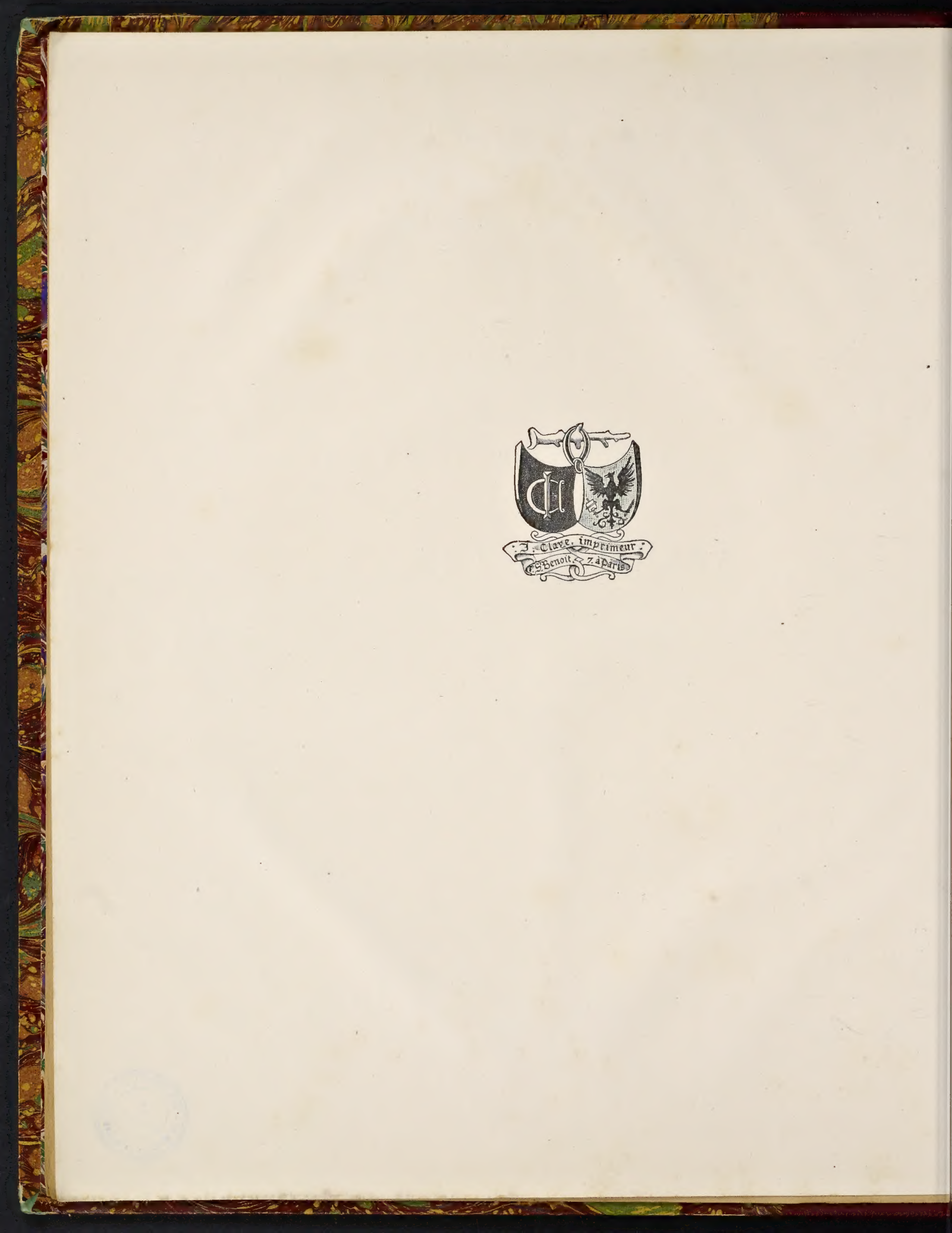




LE MONITEUR

DES

ARCHITECTES


J. Claye, imprimeur
r. S. Benoit, 7, à Paris

LE MONITEUR

DES

ARCHITECTES

REVUE MENSUELLE

DE L'ART ARCHITECTURAL

ANCIEN ET MODERNE

NOUVELLE SÉRIE

PUBLIÉE

SOUS LA DIRECTION DE M. A. NORMAND

ARCHITECTE DU GOUVERNEMENT

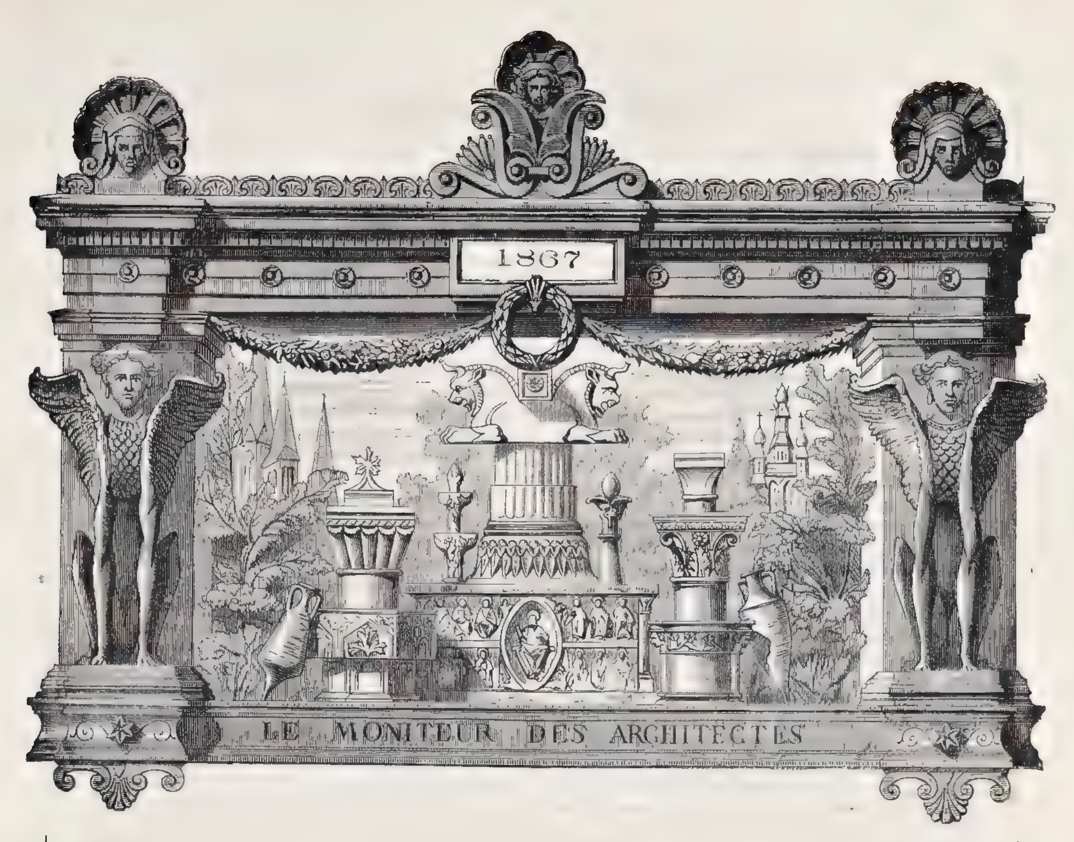
INSPECTEUR GÉNÉRAL DES BATIMENTS PÉNITENTIAIRES

DEUXIÈME VOLUME

PARIS

A. LÉVY, ÉDITEUR, RUE DE SEINE, 29

1867



1er JANVIER 1867.

SOMMAIRE DU N° I.

DES EMBELLISSEMENTS DE QUELQUES VILLES DU PASSÉ
ET DES CHANGEMENTS
SUBIS PAR PARIS DEPUIS UNE DOUZAINE D'ANNÉES

L'architecture, le premier des arts et le seul qui ne soit pas d'imitation, élève des monuments publics selon les règles du beau. Indépendamment de leur utilité intrinsèque, ces monuments charment la vue, contentent l'esprit, émeuvent et élèvent l'âme de ceux qui les contemplent; quand ils ont les conditions voulues, ils sont la gloire des villes et des peuples: quelquefois même ils sont leur seule et unique histoire. Les civilisations de l'Egypte et de l'Assyrie ne nous seraient point connues sans leurs monuments d'architecture que des rois distingués ont fait élever par des artistes illustres, dont le nom est resté inconnu. L'ensemble et le caractère de ces édifices expriment l'abrégé, le résumé des civilisations qui leur ont donné naissance. Les galeries des capitales de l'Europe renferment et conservent des types qui nous mettent à même de connaître ce qu'étaient les villes de Thèbes, de Ninive, d'Athènes. Mais ce sont surtout les fragments des monuments de la Grèce, berceau de ce qui est beau et vrai dans tous les genres, ce sont surtout les vestiges d'architecture de la capitale intellectuelle du monde antique qui nous touchent de plus près, puisque depuis bientôt quatre siècles l'architecture athénienne est devenue, après une absence de quinze cents ans, notre style national, malgré les réminiscences du moyen âge et malgré les tentatives faites pour lui substituer un genre d'architecture sombre, triste et antipathique autant à nos idées qu'à nos mœurs modernes.

La magnificence des villes en fait d'architecture témoigne toujours de l'élévation d'esprit du souverain qui

en est l'auteur, que ce souverain soit prince ou peuple. La splendeur intelligente, rationnelle, plastiquement belle des cités, témoigne encore du degré de culture intellectuelle et de la liberté de leurs habitants et même du pays auquel elles appartiennent. Mais l'architecture va encore plus loin; elle témoigne par les monuments de la noblesse de sentiments ou de la décadence morale de ceux qui les commandent ainsi que de ceux qui les élèvent ou exécutent. L'architecture urbaine, comme la poésie et l'histoire, expose et prouve l'état social d'une nation : elle en est la représentation la plus fidèle. C'est vers les monuments d'architecture que convergent volontairement ou à son insu toutes les tendances d'un peuple, dont l'architecte plus ou moins habile forme un faisceau pour ensuite en exprimer le sens et le résumé dans le marbre, la pierre et le bronze; il matérialise, pour ainsi dire, l'esprit et la poésie de la nation, il les présente aux sens et à l'âme au moyen de formes, constituées par des surfaces et des lignes, animées par des ornements et des figures.

Qu'est-ce qu'une ville sans édifices? Elle n'a point d'attraits pour quiconque aime le beau. Elle lui est indifférente, car l'homme qui aime le beau n'y voit que des constructions, des bâtisses matérielles et seulement utiles, mais sans aucune des qualités qui éveillent l'intérêt et le plaisir. Voyez les grandes et moyennes villes manufacturières: on les visite pour ses affaires, dans un intérêt personnel ou pour voir des machines et des métiers curieux. Dès l'instant que cet intérêt est contenté on les fuit et on les oublie.

Il n'en était point ainsi dans l'antiquité classique où les intérêts matériels n'étouffaient pas, comme de nos jours, presque toutes les jouissances de l'imagination et de l'esprit. Mais aussi dans l'antiquité le commerce et l'industrie étaient-ils pratiqués dans une juste mesure; ils ne dérangeaient point l'équilibre social comme au XIX[e] siècle, où il y a presque plus de production que de consommation ou plutôt où la fortune de la consommation n'est nullement en rapport avec la production. De là, décadence de la morale publique. L'égoïsme pousse le producteur à l'emploi de tous les ressorts pour arriver à la vente des produits, et l'acheteur, de son côté, dont les ressources sont insuffisantes pour satisfaire ses appétits irrationnels, se sert également de tous les moyens pour y arriver. Voilà une des principales causes de la décadence sociale de nos jours, et par contre de celle des arts qui subissent toujours l'action morale.

Dans l'antiquité chaque ville grande ou moyenne était pour ainsi dire un brillant musée à ciel ouvert, où tous les arts concouraient à leur embellissement, ainsi qu'à l'enseignement et aux plaisirs des nations. Aussi faut-il ajouter que les gouvernements étaient nationaux. Temples, théâtres, odéons, palestres, gymnases, portiques, hippodromes, stades, etc., etc., étaient resplendissants de formes, de peintures, de sculptures et de meubles publics, ornés ensuite de pierres précieuses et de bronze doré. Là, le peuple pouvait recevoir son éducation : les grandes lignes et la splendeur plastique des temples faisaient naître et entretenaient le sentiment de respect pour les ordonnateurs des magnificences de la nature, l'ordre et l'harmonie qui y règne. Au théâtre, on lui enseignait comment on doit vivre et mourir pour la patrie; dans les lieux où l'on se livrait à l'exercice de la gymnastique, on lui montrait comment on honorait la force et l'agilité du corps, et la beauté qui en est la conséquence, et enfin, sur les parois des colonnades publiques, des agora ou places, on lui représentait les actions des grands patriotes, et la reconnaissance de la patrie, les uns qu'on lui offrait comme modèles et l'autre comme encouragement.

Les monuments d'architecture de l'Égypte, de l'Assyrie et de la Grèce, surtout ceux des grandes villes ou capitales, étaient peints et ornés de détails en bronze naturel ou doré: cette variété de couleurs était en harmonie avec les nuances de tons qu'offre la nature et contentait ainsi les yeux et l'esprit.

Si les villes industrielles et commerciales de la Phénicie et celles de ses colonies avaient des ruelles au lieu de rues, des maisons toujours mitoyennes avec de nombreux étages entassés les uns sur les autres, avec des cours comme des puits et dépourvues entièrement de jardins et de places publiques comme Tyr et Sidon, par exemple, les villes d'Égypte, de l'Asie Mineure, de la Grèce et de l'Etrurie avaient des rues de moyenne largeur, d'une longueur qui n'estropiait pas la perspective, des jardins, des places plantées d'arbres, çà et là de la verdure qui reposait et récréait la vue. A tout instant l'habitant des villes avait devant lui des réminiscences de la campagne dont l'aspect le contentait, le charmait et lui donnait enfin une compensation pour les ennuis qu'il était obligé de subir par la nécessité dans laquelle il se trouvait de vivre à l'étroit au sein de l'agglomération des affaires publiques et particulières.

Parmi les plus belles villes dont les souvenirs et les restes nous ont été le mieux conservés, il faut nommer Athènes, que Cimon et surtout Périclès firent renaître plus magnifique qu'auparavant, après avoir été réduite en cendres par les Perses en l'année 480 avant l'ère vulgaire. Xercès détruisit de fond en comble les magnificences dont les Pisistratides avaient doté la ville de Minerve. Les Grecs jurèrent de ne point relever leurs temples et maudirent quiconque tenterait de les restaurer, afin que les ruines restassent comme un monument de la scélératesse des barbares envers les dieux. Environ douze ans après la destruction d'Athènes, Cimon éleva le beau temple de Thésée, dont le Penthélique, montagne de l'Attique, fournit le marbre d'une blancheur remarquable. Un des grands peintres athéniens orna cet édifice de peintures murales et représenta les exploits du second fondateur de la ville et de l'État athéniens. On honorait Thésée, mais on ne l'adorait pas comme nous faisons de nos saints et de nos martyrs. Toutefois, vingt-trois ans après la ruine d'A-

thènes, son gouvernement décréta la réédification des édifices détruits par les Perses : Périclès administrait les intérêts de la ville.

Trois victoires, Salamine, Platée, Mycale ! avaient sauvé la liberté, elles avaient fait conquérir une grande, une immense gloire nationale. L'Orient despotique, Xercès, le roi du harem et du sérail, avaient été vaincus par une poignée de républicains, et la Grèce, avec l'autonomie de l'esprit et l'indépendance de la manifestation de l'intelligence, pouvait prendre l'essor extraordinaire mais naturel qui en fit le plus magnifique développement social que nous retrace l'histoire entière du monde.

Peu avant et après la guerre des Perses, animés par la grandeur de leurs exploits, les Athéniens se livrèrent à l'étude de toutes les sciences et de tous les arts, dit Aristote. Et cette ardeur n'était point empêchée ni contrariée par l'étroitesse d'esprit de corps constitués, officiels, jaloux de tout ce qui ne leur appartient pas, envieux de tout talent qui ne s'incline pas devant leur malfaisante usurpation. A cette époque, Athènes devint le foyer de tous les talents qui, en peu d'années, devaient rejaillir sur la Grèce entière. L'incandescence de ce foyer intellectuel avait pour auteur Périclès, grand capitaine, homme d'Etat et politique consommé, maître dans l'éloquence, philosophe en théorie et en pratique, versé dans la connaissance des arts et leur appréciateur distingué. Réunissant toutes les distinctions possibles, franc de toutes passions viles ou basses, il n'avait en vue que le développement et la grandeur morale de sa patrie et surtout de la capitale de son pays. Périclès était de vieille race, de la famille des eupatrides Byzygès, gardiens d'une figure sacrée de Minerve. Il était doué du désir de savoir; pendant sa jeunesse il recherchait les entretiens et les leçons des hommes les plus distingués dans tous les genres. Le sentiment du beau et du vrai l'animait constamment et le fit monter à l'apogée de la gloire où l'histoire nous le montre dans toute sa splendeur. Dès l'âge de la réflexion, Périclès s'était adonné aux études indispensables à l'homme public, à l'homme d'Etat, au chef d'empire. « Puissant par sa dignité personnelle et par sa sagesse, dit Thucydide, son contemporain et son adversaire politique, qui écrivait son histoire plus d'un quart de siècle après la mort de Périclès, et reconnu plus que personne pour incapable de se laisser corrompre par des présents, Périclès contenait la multitude par le noble ascendant qu'il prenait sur elle; ce n'était pas elle qui le menait, mais lui qui savait la conduire.

« C'est que, n'ayant pas acquis son autorité par des moyens illégitimes, il ne cherchait pas à dire au peuple des choses qui lui fussent agréables; mais il conservait sa dignité, et osait même le contredire et lui témoigner son ressentiment. Le gouvernement était de nom une démocratie, et l'on était en effet sous la domination du premier citoyen de la République. Lorsque ce magistrat illustre était mourant, il put dire sans être démenti : « Vous me louez de ce que tant d'autres ont fait comme moi, et vous oubliez ce qu'il y a de plus grand dans ma vie, c'est que jamais je n'ai fait prendre le deuil à un citoyen. »

Voilà le caractère de l'homme qui pouvait faire produire, et qui a fait exécuter effectivement les plus heureux embellissements de la ville la plus élégante de l'antiquité.

La poésie, l'éloquence, le progrès des sciences peuvent briller et se développer quand de funestes influences n'arrêtent pas leur essor. Mais les arts dépendent jusqu'à un certain point de circonstances matérielles et extérieures. Pour produire de grandes œuvres en architecture, en sculpture et en peinture, il faut nécessairement le concours de moyens puissants que l'Etat seul possède. Ensuite elles demandent une direction supérieure, éclairée, intelligente, louée par l'opinion publique, acceptée par les appréciateurs éprouvés. Il faut cette direction, afin de concentrer dans un but collectif les facultés personnelles des artistes, pour que ces facultés spéciales ne s'annihilent pas dans des créations individuelles ou se perdent dans des puérilités.

Les trois arts dont nous venons de parler, puissants éducateurs des nations, ne peuvent se manifester dans leur majesté qu'employés au service de la souveraineté, soit royale, soit républicaine. Le trésor public peut seul subvenir aux dépenses des embellissements d'une ville, parmi lesquels, quand ils sont ordonnés avec convenance, la disposition des rues et des places, ainsi que l'architecture, jouent un rôle considérable. Le choix des artistes et la responsabilité de l'emploi des deniers publics pèsent donc sur l'autorité qui dispose de la répartition partielle du budget. Périclès s'est acquitté de l'un et de l'autre de la manière la plus accomplie. Il a choisi les artistes les plus distingués de son époque pour exécuter les plus beaux monuments du monde sans obérer le trésor athénien ni celui des confédérés. Il peut être proposé comme modèle d'édile de goût et de trésorier économe des deniers publics. Les monuments encore existants prouvent l'un, le budget des recettes et des dépenses athénien prouve l'autre. Si les architectes sont obligés d'étudier les édifices élevés par Périclès pour s'initier plus sûrement au goût, les administrateurs des travaux des villes et des Etats devraient s'inspirer de la bonne et sage gestion des contributions financières fournies par les citoyens; par l'excellence des édifices que Périclès a élevés et l'économie qu'il y a portée, il n'avait en vue que l'Etat et ne pensait pas à lui-même, parce qu'il n'agit pas dans des vues personnelles ou intéressées.

Périclès fit de la réédification monumentale de l'Attique et de la Grèce entière une affaire nationale. A cet effet, il convoqua un congrès général, il y convia les Grecs d'Asie comme ceux d'Europe. Vingt personnes, ayant atteint la cinquantaine, furent choisies et envoyées pour convoquer les députés au congrès. Cinq se rendirent en Asie Mineure, à Lesbos et à Rhodes; cinq

autres parcoururent les provinces situées sur l'Hellespont, la Thrace jusqu'à Byzance; cinq autres allèrent dans la Béotie, la Phocide et le Péloponèse, et de là dans la Locride, l'Épire jusqu'en Acarnanie et la ville d'Ambracie, et les autres enfin visitèrent l'Eubée, l'Achaïe et la Thessalie. Il devait en même temps être institué une grande fête nationale pour consacrer les relations amicales de toutes les provinces grecques entre elles. La convocation du congrès eut lieu vers l'année 445 environ avant l'ère vulgaire. La concorde toutefois ne fut pas entièrement rétablie. Mais un immense essor de l'art se manifesta bientôt après.

En l'année 446, Périclès fit commencer le Parthénon, le chef-d'œuvre de l'architecture grecque, et dix ans après les Athéniens pouvaient admirer achevé ce plus brillant joyau du diadème dont le chef de l'Etat couronnait leur ville. En 437, Périclès jeta les fondations de la porte d'entrée de l'acropole de la ville, connue sous le nom de Propylées, qui fut terminée au bout de cinq ans. Le temple d'Erechthée fut également commencé sous son administration, mais achevé beaucoup plus tard. Éleusis, Sunium, Rhamnus, Thoricus virent aussi s'élever dans leur sein des monuments que l'architecte est obligé d'étudier pour exercer dignement sa profession comme artiste.

Pour la construction de ces édifices, Périclès ne s'adressa pas à des hommes qui avaient la prétention de monopoliser le goût et le talent. Aussi grand artiste que grand politique, doué de cette magnificence d'esprit qui sait découvrir la capacité indépendante partout où elle se trouve, jugeant sainement et en connaissance de cause, et uniquement par lui-même des grandes aptitudes artistiques encore inconnues qui existaient autour de lui, Périclès confia la construction du Parthénon à Ictinus et à Callicrates, celle des Propylées à Mnésiclès, il chargea Ictinus des projets du temple d'Eleusis, que Corébus exécuta, et que Métagènes et Xénoclès achevèrent. Tous ces monuments sont des chefs-d'œuvre devant lesquels on s'incline et qu'on admire. Mais il faut se les représenter dans l'imagination tels qu'ils étaient en sortant de la main des grands artistes, leurs auteurs, avec les couleurs dont ils étaient ornés, avec leurs statues, leurs meubles, etc., en un mot avec la vie puissante dont on les avait animés : car les monuments d'architecture ne doivent pas être seulement un assemblage plus ou moins heureux de formes et de matières précieuses qui ne heurtent pas l'œil, mais il faut qu'ils parlent à l'âme, qu'ils l'émeuvent, qu'ils la transportent de sensations profondes. Pour aider à cette mission, Périclès choisit, pour compléter l'animation des édifices qu'il élevait, un des plus grands artistes connus, Phidias, dont les sculptures n'ont jamais été égalées. Dans ce choix, on reconnaît encore le tact et la noblesse de sentiment de Périclès, qui ne voulait pas parader par le nombre ou la quantité d'œuvres d'art, mais bien et uniquement par leur mérite intrinsèque, leur mérite réel et constant. Le peuple athénien n'était point une vile multitude, dénuée du sentiment du beau et du vrai; il ne pouvait pas s'ébahir devant des œuvres d'art sans valeur : en approfondissant son caractère à cette époque, on n'est pas longtemps à savoir que ce qu'on nomme le vulgaire était appréciateur consommé du beau en tous genres, à Athènes et dans le reste de la Grèce.

Daniel RAMÉE,
Architecte.

(*Sera continué.*)

VILLE DE DOLE-DU-JURA.

PROGRAMME

§ 1er. HOTEL DE VILLE ET MARCHÉ COUVERT.

Article 1er. — Un concours est ouvert pour la construction d'un Hôtel de Ville et d'un marché couvert, à Dôle.

Art. 2. — Ces constructions seront élevées dans le périmètre de la halle actuelle, des maisons Jobard et Goulut et de la Mairie, tel qu'il est figuré au plan annexé et borné au nord par la place Royale, à l'est par la rue Saint-Georges, au sud et au sud-ouest par des propriétés particulières, à l'ouest par la rue de la Croix.

Art. 3. — L'Hôtel de Ville sera construit à huit mètres en arrière de la ligne des bâtiments actuels, et on abandonnera deux mètres à la rue de la Croix, tel qu'il est tracé en pointillé au plan annexé.

Art. 4. — Le bâtiment à édifier comprendra les pièces ci-après: logement du concierge, — bureau du commissaire de police, — bureau des agents de police, — corps de garde, — geôle double, — salle des réunions électorales, — salle voûtée pour archives, — bureau télégraphique avec entrée particulière, — cabinet pour une pompe à incendie portative; — ces divers agencements autant que possible à rez-de-chaussée; — salle des délibérations du Conseil municipal (vingt-trois Conseillers), — salles des commissions, — salles des mariages, — cabinet du Maire, — secrétariat avec dépôt pour les archives courantes, — bureau de l'état civil, — bureau du cadastre, — bureau de l'architecte-voyer; — ces quatre dernières pièces devront être groupées autour du cabinet du Maire; d'autre part, les pièces principales du premier étage devront recevoir des dispositions telles que, par leur agencement spécial et leur connexité, elles constituent un ensemble propre à satisfaire aux cérémonies ou aux fêtes publiques. Un grand escalier leur sera particulièrement affecté; les voitures pourront y arriver à couvert. Un escalier spécial, destiné aux besoins journaliers, desservira facilement les bureaux et donnera l'accès dans les combles où pourront être installés des logements convenables pour l'employé du télégraphe (quatre ou cinq pièces) et pour un ou deux agents de police. Sous cet édifice seront réservées des caves pour les provisions des employés, pour les dépôts de bois et de charbon, et, au besoin, pour un calorifère destiné à chauffer l'ensemble des services. On disposera des lieux d'aisance aux divers étages; l'Hôtel de Ville sera éclairé par le gaz.

Art. 5. — L'emplacement consacré à l'Hôtel de Ville et à sa

cour, devant le séparer du marché couvert, comportera, y compris les chemins conduisant à ce marché, une superficie exprimée par 37 mètres 00×35 mètres 00, soit 1,295 mètres carrés.

Art. 6. — L'auteur du projet pourra, au besoin, s'il le juge d'une facilité plus grande pour le marché, emprunter la partie sud de l'Hôtel de Ville pour la circulation des voitures d'approvisionnements. Dans tous les cas, la cour de l'Hôtel de Ville sera close par une grille en fer, reposant sur un mur d'appui, avec porte permettant aux voitures sortant de l'Hôtel de Ville de prendre les voies latérales. Une grille semblable, avec portes d'accès pour les piétons, sera établie, suivant l'alignement tracé au plan, le long des rues latérales.

Art. 7. — L'accès au marché couvert se fera, pour les voitures et piétons, par un guichet pratiqué aux extrémités de la façade de l'Hôtel de Ville de la largeur de cinq mètres environ pour chacun.

Art. 8. — Le marché couvert, destiné à la vente des objets de consommation alimentaire, sera établi dans le restant du terrain figuré au plan. La façade sera construite parallèlement à celle de l'Hôtel de Ville, mais à 35 mètres environ en arrière.

Art. 9. — Ce bâtiment devra contenir 150 places de 4 mètres carrés chacune, non compris les espaces nécessaires à la circulation.

Ces places devront être réparties de la manière suivante :

Bouchers, 14; charcutiers et tripiers, 10; soit		24	150 places.
Marchands de volaille et gibier		7	
Id.	de poissons	4	
Id.	de légumes et fruits	100	
Id.	d'articles de ménage	15	

Ces 150 places seront entourées de cloisons fixes, dont la construction et la forme seront appropriées au genre d'étalage de chaque spécialité. Les places destinées à la poissonnerie seront munies de tout ce qui est nécessaire pour la conservation et la vente du poisson d'eau douce. La marée s'y vendra également.

Art. 10. — En outre, il sera réservé dans le marché couvert une surface d'au moins 300 mètres, chemins non compris, pour recevoir les étalages non fermés et moins importants.

Art. 11. — Un bureau pour le préposé à la surveillance du marché et des lieux d'aisances pour chaque sexe feront partie du projet.

Art. 12. — A l'extérieur, cet établissement sera d'un abord facile; à l'intérieur, les parties qui le composeront seront bien coordonnées entre elles et disposées de manière à donner tout l'air, l'ombre et la lumière désirables.

Art. 13. — La propreté du marché sera entretenue par des lavages périodiques et à grande eau. Les moyens de lavage seront prompts et faciles. Les eaux s'écouleront souterrainement et seront versées dans l'égout de la rue de la Croix.

La quantité d'eau destinée au service du marché sera fournie directement par la conduite qui alimente la fontaine de la place Royale, et pourra s'élever, au besoin, jusqu'à une hauteur de six mètres au-dessus du sol.

§ II. ABATTOIR.

Art. 14. — Cet abattoir sera construit au sud-est du Champ-de-Mars, au confluent de la Raie-Bailly et du Doubs. Il pourra occuper une superficie de 10 ares environ, non compris le chemin d'accès qui, en longeant le Doubs, reliera l'abattoir au chemin du port, en traversant la propriété communale inscrite aux noms : *Mineret-Michelin.*

Art. 15. — Cet abattoir sera entouré, suivant tout son pourtour, d'un mur d'enceinte, afin d'éviter toute fraude dans le payement des droits d'octroi.

Art. 16. — Cet établissement comprendra : à l'entrée, un bâtiment d'administration renfermant un bureau d'octroi, avec logements suffisants pour cet employé et un inspecteur de l'abattoir; — en avant des bureaux, au niveau du sol, un pont à bascule; — des écuries pour 30 têtes de gros bétail, 40 veaux et 125 moutons, avec magasins de fourrages au-dessus; — six échaudoirs, comprenant chacun deux treuils; — au-dessus, de vastes magasins pour sécher les peaux et déposer les suifs; — un fondoir pour les suifs; — une triperie, divisée en quatre compartiments, pour la cuisson et la préparation des issues avec autant de greniers; une porcherie composée de quatre échaudoirs et quatre loges à porcs; — d'un échaudoir et d'un brûloir commun au service du public; — un hangar avec écurie pour quatre chevaux pour le service des bouchers; — une voirie pour le dépôt des matières solides, de quelque nature qu'elles soient, qui ne doivent pas être entraînées dans les égouts, à proximité des lieux d'aisances.

Art. 17. — Devra entrer dans la composition de ce projet un réservoir d'une capacité d'environ 100,000 litres, alimenté par la conduite principale de la Bedugue, et qui distribuera largement l'eau dans toutes les parties de cet établissement. Ces eaux, après avoir été employées au lavage, se déverseront dans un réseau d'égouts, qui sera établi sous chaque bâtiment, et aura son embouchure principale dans la rivière du Doubs. Ce réseau pourra emprunter une certaine quantité d'eau à la Raie-Bailly, pour faciliter l'écoulement rapide des matières entraînées par les égouts et en opérer le lavage.

Art. 18. — Les rues et cours seront pavées, avec trottoirs longeant les bâtiments; les pentes seront assez fortes pour que les eaux pluviales aient un écoulement rapide.

Art. 19. — L'ensemble de la construction et la chaussée d'accès devront être insubmersibles.

§ III. HALLE AU BLÉ.

Art. 20. — Cette halle au blé sera construite sur un terrain de 35 ares environ, figuré au plan annexé, et situé à l'angle formé par les rues Saint-Étienne et de la Gare.

Art. 21. — Cette construction devra suffire à l'étalage et à la vente en détail de 1,600 sacs de grains (on compte en moyenne cinq sacs par mètre superficiel), qui comporte l'usage de 250 cuviers d'une surface de 0m 80.

Art. 22. — Les voitures pourront pénétrer dans la halle ou circuler au périmètre extérieur, pour le chargement et le déchargement des sacs, au choix des concurrents.

Art. 23. — La clôture actuelle sera complétée. Les murs, à hauteur d'appui, recevront des grilles en fer; les entrées sur les deux rues, seront munies de portes aussi en fer. Un bureau de péage sera construit à la porte principale.

Art. 24. — Au point d'intersection des deux rues sera élevé un bâtiment avec cave et grenier, renfermant un bureau d'octroi avec logement du préposé, qui remplira les fonctions de gardien de la halle; des lieux d'aisances pour les deux sexes seront établis dans un endroit retiré de l'enclos; un local sera prévu pour le dépôt du mobilier industriel servant à l'exploitation de la halle.

Art. 25. — Un abri sera disposé pour la vente des menus grains.

Art. 26. — La question de l'éclairage devra être l'objet

d'une étude sérieuse, afin que la lumière soit largement distribuée dans l'intérieur de la Halle.

Le maire de Dôle,
POUX.

CONDITIONS DES CONCOURS.

HOTEL DE VILLE ET MARCHÉ COUVERT.

Article 1er. — Les architectes, pour la construction de ces deux bâtiments, devront se renfermer dans une somme qui ne dépassera pas, y compris les honoraires du directeur des travaux et sommes à valoir pour travaux imprévus, 300,000 fr.

Art. 2. — La face principale de l'Hôtel de Ville sera faite en pierres de taille; les faces latérales seront en moellons piqués, entre ciselures. La taille, dans la hauteur du soubassement, sera prise dans les carrières de Saint-Ylie ou du Némont; celle au-dessus du socle dans les carrières de pierre mixte de Dôle, dite les Grandes-Carrières.

La façade principale du marché couvert sera également toute en pierres de taille des mêmes carrières; les faces latérales et postérieures en moellons piqués, entre ciselures sur soubassement en taille. On laisse à l'appréciation et au goût des architectes le style de ces bâtiments, qui devront, par leurs formes simples et grandes tout à la fois, rappeler parfaitement leur destination.

Art. 3. — Ces projets seront composés des pièces séparées ci-après: 1° un rapport explicatif et justificatif; 2° un plan général ou d'ensemble; 3° un plan du rez-de-chaussée et de chaque étage; 4° une coupe en long comprenant les deux édifices et une coupe en travers pour chacun d'eux; 5° pour l'Hôtel de Ville, une élévation de face, une postérieure et latérale; 6° pour le marché, une élévation principale; 7° une feuille de profil et autres détails d'exécution; 8° un devis estimatif et détaillé, comprenant un avant-métré des ouvrages et leur évaluation d'après les prix courants du pays, le tout exprimé exactement.

Art. 4. — L'échelle du plan général, celle des plans et coupes seront de 0m 010 pour un mètre; celle des façades sera de 0m 020, et celle du détail d'exécution de 0m 050 au moins.

Art. 5. — L'auteur du projet, qui sera classé en première ligne, sera chargé de la direction et surveillance des travaux avec l'émolument habituel, c'est-à-dire 5 pour 100, et, en cas d'inexécution des travaux, il recevra, pour rémunération, une somme de 3,000 francs. Une prime de 1,500 francs est votée en faveur du projet admis en deuxième ordre, et une autre de 700 francs en faveur de l'auteur du même projet admis en troisième ordre.

ABATTOIR.

Art. 6. — Les frais de construction de l'abattoir et d'établissement de tous les aménagements intérieurs et extérieurs, ne pourront excéder la somme de 150,000 francs. Dans cette somme figurent, avec les honoraires de l'architecte qui sera chargé de la surveillance et direction des travaux, la somme à valoir pour travaux imprévus et les dépenses nécessaires à l'établissement des conduites d'eau et de gaz, ainsi que de la chaussée d'accès.

Art. 7. — Le mode de construction de cet établissement est laissé au choix des concurrents qui pourront, s'ils le jugent convenable, employer le moellon ordinaire recouvert d'enduits, ou le moellon piqué. Cependant les soubassements devront être en taille du Némont ou de Saint-Ylie, à une hauteur de 1 mètre au moins au-dessus du sol des trottoirs; les angles et les encadrements seront en pierre mixte.

Art. 8. — Ce projet sera composé des pièces séparées ci-après: 1° un rapport explicatif et justificatif; 2° un plan général d'ensemble; 3° une élévation générale des bâtiments; 4° une coupe transversale; 5° une coupe longitudinale; 6° un plan de distribution des eaux et des égouts; 7° un devis estimatif et détaillé comprenant un avant-métré des ouvrages et de leur évaluation d'après les prix courants du pays, le tout exprimé exactement.

Art. 9. — L'échelle du plan général sera de 0m 005 par mètre; celle des plans et coupes de 0m 010 au moins; et celle de la façade de 0m 020.

Art. 10. — L'auteur du projet qui aura mérité la préférence aura, à titre de prix, la direction et la surveillance des travaux aux mêmes conditions que celles énoncées en l'article 5. En cas d'inexécution, le premier prix recevra une indemnité de 1,500 francs; une prime de 800 francs est votée en faveur du projet admis en deuxième ordre, et une autre prime de 400 francs à l'auteur du projet venant en troisième ordre.

HALLE AU BLÉ.

Art. 11. — La halle au blé, qui fait l'objet de ce concours, ne devra pas nécessiter une dépense totale de plus de 50,000 fr., honoraires de l'architecte et sommes à valoir pour travaux imprévus compris.

Art. 12. — Le caractère architectural sera de la plus grande simplicité; la solidité et l'économie devront seules se faire remarquer dans l'ensemble de ces constructions, dont le mode est laissé à l'appréciation et au goût des concurrents.

Art. 13. — Ce projet sera composé des pièces séparées ci-après: 1° un plan général d'ensemble; 2° une élévation principale; 3° une élévation latérale, s'il y a lieu; 4° une coupe longitudinale; 5° une coupe transversale; 6° un devis estimatif et détaillé, comprenant un avant-métré des ouvrages et leur évaluation d'après les prix courants du pays, le tout exprimé exactement.

Art. 14. — L'échelle du plan général sera de 0m 005 et celle des élévations et coupes de 0m 010.

Art. 15. — Comme pour les autres projets mis au concours, l'auteur du projet classé en première ligne sera chargé d'en surveiller et diriger l'exécution aux mêmes conditions. En cas d'inexécution des travaux, l'auteur de ce projet recevra une indemnité de 500 francs; une prime de 300 francs est accordée en faveur du projet admis en deuxième ordre.

Art. 16. — Tous ces projets seront étudiés avec soin, dessinés proprement au trait et lavés à l'encre de Chine ou à la couleur, au choix des architectes; les coupes avec des teintes plates pâles, à l'encre de Chine pour les plans en coupes horizontales; au carmin pour les coupes verticales; à l'orange pour le bois; au bleu de Prusse pour le fer ou la fonte.

Art. 17. — Tous les plans devront être remis au Secrétariat de la Mairie de la ville de Dôle-du-Jura, le 1er mai prochain, au plus tard.

On leur donnera un numéro particulier dans l'ordre de leur présentation; les noms et le domicile des auteurs seront indiqués sous une enveloppe soigneusement fermée, à laquelle on mettra le même numéro; il sera remis à chaque concurrent un récépissé constatant la formalité du dépôt; le nombre des pièces

fournies et portant le numéro de leur inscription, le tout sans indication de personnes.

Art. 18. — Le délai pour le concours étant expiré, il sera fait une exposition publique des projets pour une période de temps qui n'excédera pas quinze jours.

Pendant ce temps, ces projets seront soumis à l'examen d'hommes spéciaux et étrangers à la localité, auxquels s'adjoindront des membres du Conseil municipal. L'Administration prend à sa charge les frais de transport des projets envoyés au concours.

Art. 19. — Tous les projets primés resteront la propriété de la ville de Dôle; les autres pourront être retirés après la clôture de l'exposition. Cette remise aura lieu sur la représentation des récépissés qui auront été précédemment délivrés.

Fait à Dôle, le 19 novembre 1866.

Le Maire de Dôle,
POUX.

CONCOURS PUBLICS POUR LA VILLE DE DOLE

BORDEREAUX DES PRIX.

1° Un terrassier sera payé p. heure de trav. en fourn. ses outils. 0 29
2° Un tailleur de pierres — — 0 40
3° Un maçon poseur — — 0 40
4° Un maçon aide — — 0 35
5° Un couvreur en tuiles — — 0 27
6° Un couvreur en ardoises — — 0 30
7° Un plâtrier de 1re classe — — 0 33
8° Un plâtrier de 2e classe — — 0 30
9° Un charpentier — — 0 38
10° Un menuisier — — 0 35
11° Un peintre-vitrier — — 0 35
12° Un cheval, y compris le conducteur, — 0 70
13° Le mètre cube de fouilles, transport des déblais à 600 m. de distance. 1 50
14° — mortier de chaux hydraul. et sable de Saône 11 50
15° — béton de mortier (n° 14) et pierres cassées ou de gravier. . . . . 12 »
16° — maçonnerie de p. de taille (pierre mixte). 40 »
17° — — (p. du Némont). 42 »
18° — — (p. de Saint-Ylie) 48 »
19° — — moellons piqués de 0m 16 à 0m 20 de hauteur . . . 17 »
20° — — moellons piqués de 0m 21 à 0m 30 de hauteur. . . 19 »
21° Le mètre cube de maçonnerie de brique boutisse. . . . 9 »
22° — — d'une demi-brique d'épais. 4 50
23° — de cloisons de briques de champ hourdées et enduites au plâtre . . . . 2 »
23 *bis* — de parements vus de smillage à la pointe, sans ciselures. 2 75
24° — de parements vus de smillage à la pointe, avec ciselures. . . . . 3 »
25° — de parements vus de smillage à la pointe, de taillage à la fine boucharde. 5 50
26° — de parements vus de smillage à la pointe, pour corniche, les moulures développées. 10 »
27° — de jointoiements sur maçonnerie de moellons piqués. 0 40
28° — de jointoiements sur maçonnerie en briques, joints au pinceau. 0 65
29° — de peinture à l'huile préparée au blanc de céruse ou de zinc, à 1 couche. . . . 0 50
— à 2 couches. . . . 0 40
— à 3 couches. . . . 0 30
30° Peinture à l'huile, préparée au vert de gris, en couleurs fines, à 1 couche. 0 60
— à 2 couches. 0 48
— à 3 couches. 0 35
31° Le mètre carré de dallage à mortier (pierre dure, taillée à la boucharde). 8 50
32° — de carrelage en briques de Montchanain. . . 2 75
33° Le mètre cube de charpente en sapin, sans assemblages, — pour poutrages. . . . . 68 »
34° — de charpente en sapin, avec assemblages. . 78 »
35° — de charpente en chêne, avec assemblage, pour combles. . . . . 130 »
36° Le mètre carré de couverture en tuiles plates, y compris les lattes. . . . . 3 »
37° — de couverture en tuiles d'Altkirch, y compris les lattes. 3 25
38° — de couverture en ardoises d'Angers, grand carré (voliges comprises). 5 50
38 bis. — de couverture en zinc, n° 14 (voliges comprises) 8 50
39° — de planchers parquets à fougères (chêne). . 10 »
40° — en sapin, p. lames. . 13 »
41° — de châssis vitrés pour croisées de 11 f. à.
42° — de portes en sapin à 2 parements. 6 50
43° — de plafond sur lattes de sapin à 2 couches. 2 50
44° — à 3 couches. 2 40
45° Le mètre linéaire de corniches pour plafonds par 0m 01 de saillie et de hauteur. 0 09
46° Le mètre carré d'enduits de murs en plâtre gris. 0 50
47° Le kilogramme en tuyau de plomb rendu posé, non compris les fouilles. 0 80
48° — en tuyau de fonte rendu posé, non compris les fouilles. 0 35
49° Le mètre carré de peinture à l'huile, imit. bois ou marbre. 2
50° — de vernis en plus. 0 50
51° — de pavés en moellons (pierre dure) sur gravier du Doubs. 5 50
52° — de vitrerie en verre blanc simple. 4 50
53° — — 1/2 double. . 6 »
54° — — double. . . . 9 25
55° Le mètre linéaire de chéneau en fer blanc ✕ ✕, la feuille en travers. 3 50
56° — de tuyau de descente ✕ ✕, la feuille en long. . . . . 3 »

L'exposition des travaux des ateliers de l'École impériale des Beaux-Arts.

ARCHITECTURE.

Les travaux des différents ateliers de l'École des Beaux-Arts ont été exposés les 26, 27 et 28 du mois passé.

Les années précédentes, les élèves étaient appelés à décerner eux-mêmes les récompenses attribuées à chaque atelier, et ils se réunissaient à cet effet aussitôt la clôture de l'exposition. Cette année, l'on a convoqué les jurys ordinaires de l'École pour décider sur le mérite des œuvres exposées, et l'exposition s'est ouverte seulement après que le résultat des opérations des jurys a été publié.

L'exposition, peu nombreuse, était bien inférieure à celle de l'année dernière, tant par le choix des études que par la manière dont elles étaient rendues. A en ju-

ger par les dessins exposés, les ateliers seraient dans une voie fausse qui ne peut produire que de fâcheux résultats; certes, le château de Fontainebleau, la cheminée du Franck à Bruges ou la mosquée de Cordoue, sont des monuments très-estimables qui doivent être connus et étudiés des architectes, mais seulement, lorsque par des études sérieuses sur les monuments de l'antiquité les élèves auront été mis à même d'apprécier sainement les différences. On ne trouve dans l'exposition des trois ateliers de l'École des Beaux-Arts pas un sujet recommandable par la pureté du style ou la grandeur de ses lignes.

C'est chez les Grecs et chez les Romains, malgré les médisances intéressées de certain parti qui les traite avec légèreté, qu'il faut chercher les traditions les meilleures, les modèles les plus purs, les plus capables de développer l'intelligence et l'imagination et de l'initier au sentiment du beau et du grandiose dans l'ensemble et dans les détails. C'est dans les monuments de ces deux peuples, nos maîtres, qu'il faut chercher nos meilleures traditions, nos meilleures études que nous regrettons de ne point voir occuper une large place dans l'exposition de cette année; le talent incontestable des trois professeurs qui dirigent ces ateliers nous est une garantie pour l'avenir et pour l'exposition de l'année prochaine.

Aussi le jury s'est-il montré plus sévère que d'ordinaire et n'a-t-il décerné que les récompenses suivantes :

Atelier de N. Paccard.

Pas de 1er prix ; 2e prix, M. Mayeux ; 3e prix, M. Ratouin.

Atelier de N. Constant Dufeux.

Pas de 1er prix; 2e prix, M. Février; pas de 3e prix.

Atelier de N. Laisné.

1er prix, M. Formigé; 2e prix, M. Simel; 3e prix, M. Lacau.

A. Normand.

ANGORA (Ancyre)

PORTE DE LA MOSQUÉE D'ALLAH-EDDIN.

Cette porte, que nous publions sous le no 77 de nos planches, se trouve sur la face latérale de la mosquée et donne entrée au petit cimetière qui lui est adjacent. Chaque vantail est d'une seule pièce de bois; sur une face les ornements sont gravés et entaillés, sur la face opposée le parement est tout uni et brut, de grosses traverses y sont appliquées haut et bas, probablement pour empêcher ces larges madriers de se voller.

Les combinaisons de lignes droites qui décorent le couvre-joint du milieu de la porte sont simplement gravées, peut-être faut-il attribuer ce genre de décoration qui diffère de celui des vantaux à une date plus récente que le reste.

Les ferrures sont ornées de dents de scies, de découpures, de combinaisons de trous et de gravures.

Nous devons la communication de ce travail intéressant à M. Guillaume, architecte, qui fut chargé en 1861, conjointement avec M. Perrot et M. Delbet, d'une mission en Asie Mineure.

EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1867.

AVIS.

Par un arrêté du ministre d'État, vice-président de la commission de l'Exposition, le public sera admis à visiter les préparatifs de l'Exposition aux heures, dans les limites et dans les conditions déterminées par les ordres de services, en acquittant un droit d'entrée, conformément au tarif fixé par le comité des finances. Des tourniquets seront établis pour la perception.

Un bureau spécial, dit des renseignements et des réclamations, est institué pour recevoir toutes les observations concernant le service des entrées ou de la circulation dans l'enceinte du Champ-de-Mars. (Pavillon du commissariat général, avenue de la Bourdonnaye.)

Par décision de la commission impériale, les installations des exposants au palais du Champ-de-Mars devront être finies au plus tard le 19 janvier 1867.

L'admission et le classement des produits auront lieu aussitôt après.

Du 11 au 28 mars, tous les objets admis devront être mis en place.

Le 29 et le 30 mars aura lieu le nettoyage général du palais et des allées du parc.

L'ouverture de l'Exposition aura irrévocablement lieu le 1er avril, à dix heures du matin.

MÉLANGES.

Le Modèle en plâtre du fameux tombeau de la Chrétienne vient, d'après le *Moniteur de l'Algérie*, d'être exécuté à l'échelle de 2 cent. par mètre, et doit être envoyé prochainement à Paris, pour figurer à l'Exposition universelle de 1867.

Ce modèle représente le mausolée des rois de Mauritanie tel qu'il a dû être dans le principe; tout s'y trouve reproduit avec une scrupuleuse fidélité, à l'intérieur comme à l'extérieur, notamment son curieux hypogée, ou partie souterraine.

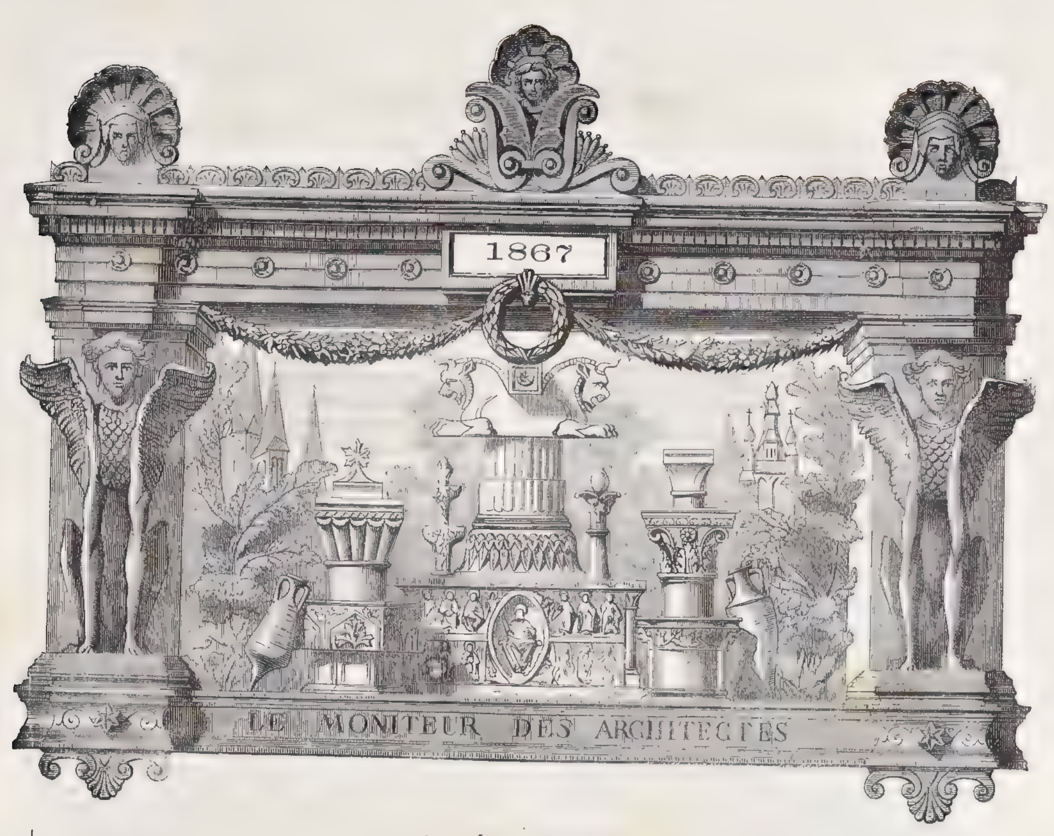
M. Hébert, peintre d'histoire, est nommé directeur de l'Académie impériale de France à Rome en remplacement de M. Robert-Fleury, démissionnaire.

M. Robert-Fleury avait succédé, il y a peu de temps, à M. Schnetz.

La restauration de l'hôtel de Carnavalet qui doit recevoir le nouveau Musée municipal a été confiée par la préfecture de la Seine à M. Perron, architecte, qui sera assisté dans sa mission par M. Parmentier, archéologue.

L'éditeur responsable : A. Lévy.

IMPRIMERIE L. TOINON ET Ce, A SAINT-GERMAIN.



1er FÉVRIER 1867.

SOMMAIRE DU N° 2.

DES EMBELLISSEMENTS DE QUELQUES VILLES DU PASSÉ ET DES CHANGEMENTS SUBIS PAR PARIS DEPUIS UNE DOUZAINE D'ANNÉES

2e article (1).

Au siècle de Périclès, une grande révolution s'était opérée dans la société grecque. L'expérience de toute nature des temps passés, l'observation et le raisonnement aidant, avaient fait faire une révolution à l'esprit des Hellènes. Un sentiment irrésistible mais divin, secouru par de nouvelles lumières et la science qui venait de naître, avait ébranlé l'antique foi religieuse léguée par les Pélasges agriculteurs et que les poëtes sacrés avaient déjà modifiée depuis des siècles. Le génie du siècle de Périclès ne concordait plus avec le génie du temps de Thésée, ni même avec celui de l'époque de Pisistrate. L'existence sans progrès, se traînant invariablement dans des traditions surannées, quelque belles et poétiques qu'elles fussent alors, ne contentait plus les contemporains des Eschyle et des Sophocle. Ils sentaient la nécessité, l'inexorable besoin d'une vie nouvelle, où le mouvement remplacerait l'immobilité, de l'abandon de préjugés qui ne devaient point être éternels, d'une métamorphose dans l'activité intellectuelle et matérielle. La sagesse scientifique ou philosophie battait en brèche les idées d'une autre époque, d'un autre ordre de choses, d'un passé qui ne pouvait plus se maintenir ni revenir. Une rupture menaçait, sur le seuil de l'avenir, d'anéantir tout ce qui ne se purifiait pas, tout ce qui ne s'ennoblissait pas dans le sens et dans les tendances du présent et à la suite du grand élan national qui venait d'avoir lieu pendant la guerre

(1) Voir le n° de janvier 1867.

avec les Perses et après. Il s'agissait donc d'un travail pacifique de réconciliation entre les idées et les traditions du passé et la raison individuelle telle que l'avait formée la conscience, aidée de la connaissance plus avancée du monde et des phénomènes naturels. Voilà aussi ce que saisit l'esprit pénétrant de Périclès, et voilà aussi ce qu'il appela les beaux-arts et la poésie à réaliser. Il appartient à l'homme d'État, dans ces grandes époques de transformations sociales et religieuses, de les guider et de les faire aboutir. Et quand l'ordonnateur de semblables transformations réunit en sa personne les tendances du moment, l'opinion publique le seconde, le respecte et le suit. L'amour de la gloire nationale, l'amour pour la noblesse du peuple grec, la passion des beaux-arts, élevèrent les efforts de Périclès au rang d'affaires d'honneur pour la nation, et c'est encore à cette occasion que l'administration publique d'Athènes, ainsi que le sentiment civique de ses citoyens, apparaît dans son plus beau jour. Il n'y avait rien de dynastique ni de personnel dans les actes de Périclès, et c'est ce qui le maintiendra toujours à la hauteur à laquelle il s'est placé.

La consciencieuse et sage gestion du trésor public est encore une des gloires de Périclès. Lorsque la guerre du Péloponèse commença en 431, il se trouva dans ce trésor une épargne de six mille talents ou 32 millions 400,000 francs, équivalant à trois années du revenu d'Athènes, plus 375,000 francs que pouvait donner l'or de la statue de Minerve et 2 millions 700,000 francs d'autres articles, en tout 35 millions et demi.

Malgré cette épargne, Périclès avait dépensé, pendant les quatorze ans qui s'écoulèrent depuis le commencement de son administration jusqu'à la guerre du Péloponèse, 2950 talents ou 15 millions 930,000 francs selon des calculs faits par des auteurs consommés dans la connaissance des finances athéniennes : ce qui fait par an 1 million 137,857 francs, qui aujourd'hui, en les triplant, valent en somme ronde, 3 millions 400,000 francs. Et cet argent affluait dans le trésor sans impositions extraordinaires et sans emprunts, moyens inconnus alors. En témoignage de reconnaissance publique, le peuple décerna une simple couronne d'olivier à l'intègre administrateur, et Valère Maxime dit que Périclès méritait bien d'être le premier, pour la postérité, à qui cet honneur fût conféré!

Périclès n'a jamais été archonte, il n'a été que stratége, général, et n'a pris aucun titre qui indiquât une autorité suprême; mais il a donné son nom au siècle le plus brillant de la Grèce.

Quelle est la cause de cette splendeur grecque? Quand, en l'année 431, Périclès prononça, du haut d'une tribune établie dans le faubourg nommé Céramique, l'oraison funèbre des Athéniens tombés récemment à la guerre, il pouvait dire, avec orgueil, à la foule immense qui l'écoutait en plein air : « Notre constitution politique n'est pas jalouse des lois de nos voisins, et nous servons plutôt à quelques-uns de modèles que nous n'imitons les autres. Comme notre gouvernement n'est pas dans les mains d'un petit nombre de citoyens, mais dans celles du grand nombre, il a reçu le nom de démocratie. Dans les différends qui s'élèvent entre particuliers, tous, suivant les lois, jouissent de l'égalité; la considération s'accorde à celui qui se distingue par quelque mérite, et si l'on obtient de la République des honneurs, c'est par des vertus et non parce qu'on est d'une certaine classe. Peut-on rendre quelque service à l'État, on ne se voit pas repoussé parce qu'on est obscur et pauvre. Tous, nous disons librement notre avis sur les intérêts publics; mais dans le commerce journalier de la vie, nous ne portons pas un œil soupçonneux sur les actions des autres; nous ne leur faisons pas un crime de leurs jouissances; nous ne leur montrons pas un front sévère, qui afflige du moins, s'il ne blesse pas.—Par les institutions de jeux et de fêtes annuelles, par les agréments et les douceurs de la vie privée, nous offrons à l'esprit des délassements de ses fatigues : et chaque jour a chez nous ses plaisirs qui dissipent les ennuis. Notre République, par l'étendue de sa domination, reçoit tout ce qui naît sur la terre entière, et nous ne recueillons pas moins pour notre jouissance les productions des contrées étrangères, que celles de notre sol. — Nous avons le goût du beau, mais avec économie; nous nous livrons à la philosophie, mais sans nous amollir. Si nous possédons des richesses, c'est pour les employer dans l'occasion, et non pour nous vanter d'en avoir. Il n'est honteux à personne d'avouer qu'il est pauvre; mais ne pas chasser la pauvreté par le travail, voilà ce qui est honteux.— Notre République est l'école de la Grèce. Nous ne montrons pas une puissance acquise dans l'obscurité, mais brillante des signes éclatants de notre valeur : admirés dans l'âge présent, nous le serons encore par la postérité, sans avoir besoin d'être célébrés par un Homère, ni par un écrivain capable de flatter d'abord l'oreille, mais dont les beautés ambitieuses seront bientôt effacées par la vérité des faits. »

Du temps de Périclès, les beaux-arts étaient consacrés à la chose publique, à la religion, à l'amour de la patrie. Ils manifestèrent dans toutes leurs créations l'élévation, la simplicité, l'harmonie; ils ne s'égaraient point dans la conception d'œuvres pour flatter un amour-propre mesquin, une vaine pompe ou un profit sordide. L'aspect constant de belles formes, la passion du vrai, le genre d'éducation, firent naître chez les Athéniens ce sentiment d'honneur si puissant qui établit cette unité de volonté et de fait, de parole et d'action que les arts et la poésie nous montrent au siècle de Périclès. Mais aussi il s'était élevé un désir de savoir et de recherches dans le domaine des choses naturelles, humaines et divines qui se développa en étendue comme en profondeur. Le voile mystérieux qui avait enveloppé les traditions et les articles religieux, fut soulevé avec assurance; Dieu, la nature et l'homme soumis à la méditation et à l'esprit scrutateur, devinrent les sujets de l'école et de l'éducation, d'où s'élevèrent enfin les œuvres d'un Ictinus, d'un Phidias, d'un

Polygnote, d'un Sophocle et de tant d'autres grands hommes jamais égalés depuis. Ces œuvres sont dues au prodigieux développement de la puissance d'intelligence amené par la liberté au sein d'hommes libres, favorisé ensuite par le bien-être, la richesse, la force, le sentiment de soi-même, la fierté nationale, le commerce et les relations amenés par le génie de Périclès, et au dire de Thucydide et de Plutarque, il n'augmenta pas d'une drachme le bien dont il avait hérité de son père. En parlant d'Aristide, de Cimon, de Périclès, Démosthènes s'écriait quatre-vingts ans après la mort de ce dernier : « Eh bien ! ces hommes qui ne caressaient pas leurs orateurs, qui n'en étaient pas chéris, aussi tendrement que vous l'êtes par les vôtres, commandèrent quarante-cinq ans à la Grèce librement soumise, déposèrent au-delà de dix mille talents dans la citadelle, exercèrent sur le roi de Macédoine l'empire qui appartient à des Grecs sur un barbare; vainqueurs en personne sur terre et sur mer, ils érigèrent de nombreux et magnifiques trophées, et seuls de tous les mortels ils laissèrent dans leurs œuvres une gloire supérieure aux traits de l'envie. Tels ils furent à la tête des Hellènes: voyez-les maintenant dans leur patrie, hommes publics et simples citoyens. Pour l'Etat, ils ont construit de si beaux édifices, orné avec tant de magnificence un si grand nombre de temples, consacré dans leurs sanctuaires de si nobles offrandes, qu'ils n'ont rien laissé à surpasser à la postérité. Pour eux-mêmes, ils furent si modestes, si attachés aux vertus républicaines, que celui de vous qui connaîtrait les demeures d'Aristide, de Miltiade, ou de leurs illustres contemporains, les trouverait aussi modestes que la voisine. Car ce n'est point pour s'élever à l'opulence qu'ils dirigeaient l'État, mais pour accroître la fortune publique. Loyaux envers les peuples de la Grèce, religieux envers les Immortels, fidèles au régime de l'égalité civique, par une voie sûre ils montèrent au faîte de la prospérité. »

Par le caractère de beauté que Périclès sut inculquer à tout ce qui constituait la ville d'Athènes, ceux mêmes qui n'en étaient point citoyens, ainsi que les étrangers, ne pouvaient se soustraire à l'effet que produisait sa magnificence; aux uns il devait sembler aisé d'obéir à une cité pareille, et les autres devaient reconnaître et avouer que tout ce qui distinguait les Grecs, la culture de l'intelligence aussi bien que la noblesse de l'art, avaient trouvé leurs développements à Athènes, et quiconque en nourrissait l'amour devait sentir qu'Athènes était la capitale de la Grèce et se croire jusqu'à un certain point Athénien.

Voilà ce que Périclès avait voulu amener: Athènes devait se montrer digne de régner sur les Hellènes, et les moyens qu'il employa dans ce but n'étaient en effet point de la dilapidation; toutefois, ces moyens ne donnèrent pas seulement pour le présent la prospérité et le contentement, car dans ces œuvres d'art il a su gagner, non-seulement un trésor inaliénable pour Athènes, mais de plus un capital dont la ville jouit toujours par les intérêts qu'il porte jusqu'à nos jours, de sorte qu'aucun autre homme d'État que Périclès n'a pu procurer à une capitale des avantages matériels d'une aussi longue durée. Il pensait à la gloire future d'Athènes; il voulait qu'il y eût des témoins éternels de sa grandeur, pouvant survivre à son histoire, et enfin que l'acropole témoignât encore dans une postérité éloignée du siècle de Périclès, comme le dit si bien M. Curtius.

L'art donne à l'œuvre son sens normal, la juste expression de son but; l'art est défini par Aristote, comme étant l'exercice de produire avec jugement, en concordance avec les règles données par la raison, l'entendement, ce qui est salutaire à l'homme ; la cause productive n'est pas la matière, mais bien celui qui crée. Cette cause ne doit pas seulement être dirigée de manière à atteindre un but quelconque, mais encore à atteindre un but satisfaisant ; cette cause productrice est le résultat de l'expérience, de nombreuses conceptions variées; c'est le discernement au moyen duquel un objet est choisi et distingué parmi beaucoup d'objets similaires ou de même nature. L'expérience de l'homme a son origine dans la mémoire : la première semble être identique avec la science et la théorie. L'expérience conduit donc à la théorie, et l'absence d'expérience aboutit au hasard. Il serait oisif de discuter si l'architecture est une science ou un art; son principal mérite, c'est qu'elle est l'un et l'autre, elle combine et comprend les avantages et les résultats de la science et de l'art. Elle est le mariage de la force, de la puissance avec la grâce et la beauté : elle est basée sur la science, et l'art est son point culminant. D'un côté, l'architecture offre à notre appréciation, dans ses œuvres matérielles construites selon des règles et des canons, la totalité des développements des propriétés de la nature, l'ensemble des vérités mathématiques et du génie créateur. De l'autre côté, elle unit le convenable à la grâce, elle satisfait nos sens, contente les notions que nous avons sur l'harmonie et les rapports des choses entre elles; elle indique les progrès qu'a faits l'humanité dans sa puissance de conception et de position, dans la délicatesse du goût; elle perpétue enfin pour la postérité les idées, les exigences, les préoccupations et les aspirations des générations passées.

Or, Athènes, sous Périclès, est montée à la perfection du goût qui jamais n'a été atteint depuis. Quant à l'architecture et à la sculpture de cette époque, quiconque a le sentiment du beau dans l'âme regarde l'union de ces deux arts comme une étoile polaire au moyen de laquelle, après être tombé dans la barbarie la plus consommée, le goût a été ramené à une restauration splendide. Se guidant sans déviation sur cette constellation brillante du point culminant de la civilisation humaine, on se préservera de la corruption et de la décadence.

Pourquoi l'art attique a-t-il été si grand? C'est qu'il

faisait partie de la vie des Grecs. « Dans la magnifique simplicité de leur costume, dit M. Louis Menard, dans leurs armes, dans leurs ustensiles de toute espèce, éclate ce sentiment de la beauté, entretenu chez eux par la gymnastique, développé par les fêtes et les cérémonies, exalté par le spectacle continuel des chefs-d'œuvre, et inséparable d'une religion dont l'ordre et l'harmonie sont l'expression sensible, comme la justice et la liberté en sont l'expression morale. Chaque détail des chefs-d'œuvre grecs, parfait en lui-même, se classe dans la perfection de l'ensemble, comme les volontés libres dans la démocratie, comme les lois éternelles, qui sont les dieux dans la symphonie de l'univers. L'idée où se résume la morale du polythéisme, l'ordre dans la liberté, idée qui explique toute l'histoire politique de la Grèce, se traduit dans l'art par cette majesté simple, cette grandeur tranquille, cette grâce austère qui est le suprême caractère de la beauté. C'est là qu'éclate la haute moralité de l'art; il ouvre à l'homme la route du monde idéal, le chemin lumineux de l'ascension. Jamais l'homme ne fut plus grand qu'en Grèce, jamais il n'eut un sentiment si profond de la dignité humaine, parce que sans cesse devant ses yeux rayonnait ce divin mirage de la beauté, dont l'art faisait l'apothéose et qui élevait l'âme dans les régions limpides et sereines, dans le calme Olympe des dieux(1).»

DANIEL RAMÉE,
Architecte.

(*Sera continué.*)

LA SCIENCE DE L'OPTIQUE

APPLIQUÉE AUX ARTS DU DESSIN.

2e article (2).

§ II

Grâce à l'influence des architectes milanais, les peintres de l'école lombarde s'adonnèrent plus spécialement à l'étude de la perspective, qu'ils réformèrent non-seulement dans la pratique, mais encore par leurs écrits. Gio da Valle formula les règles de cette science, et son contemporain Vicenzo Foppa ouvrit, à Milan, une école de peinture florissante jusqu'à la venue de Léonard de Vinci. Le Foppa jouissait d'une grande renommée, et sa connaissance des lois de l'optique lui fit introduire dans ses tableaux d'histoire des raccourcis hardis, dessinés avec exactitude, comme le témoigne le tableau du crucifiement, qu'il peignit en 1455 pour la ville de Bergame.

Lomazzo cite Cristofero Moretti, qui vivait à Crémone en 1460, comme l'un des principaux réformateurs de l'école lombarde pour la perspective et le dessin.

Squarcione de Padoue, né en 1390, un des grands maîtres italiens de son époque, enseignait spécialement les règles de la perspective. Il forma le talent de Marco Zoppo, fondateur de l'école de Bologne, et André Mantégna, qui fonda celle de Mantoue, la plus grande école de l'Italie et de laquelle sortit le Corrége.

Mantégna possédait au plus haut degré la connaissance des règles de la perspective et la plus habile pratique. Le dessin de la pinacothèque de Milan nous montre les deux Marie pleurant sur le Christ, dont le corps est représenté en raccourci et de grandeur naturelle, dans un espace relativement très-restreint. On voit encore à Mantoue, dans une chambre du palais Gonzagues, la perspective d'un plafond représentant une voûte ornée de figures vues de bas en haut, lesquelles sont réputées aussi parfaites que celles de Melozzo, l'inventeur de ce genre d'ornementation.

On sait qu'Albert Durer, déjà versé dans la connaissance des lois de l'optique, visita l'Italie en 1505 et qu'il alla à Mantoue avec l'intention de compléter, sous la direction de Mantégna, ses études de perspective; mais, à sa grande douleur, André mourut quelques jours avant son arrivée. Ce fait intéressant montre la sincérité des artistes de cette époque et leur désir ardent de se perfectionner dans toutes les parties d'un art qu'ils cultivaient avec tant de zèle pour le vrai, le beau et le bien.

Pietro della Francesca avait, depuis Paolo Ucello, fait faire de grands progrès à la science de l'optique dans ses applications aux arts du dessin; mais personne, avant Melozzo, n'avait connu l'art difficile de tracer la perspective des voûtes d'une manière si parfaite. Vasari parle d'une voûte de la chapelle des Saints-Apôtres à Rome, peinte en 1443 par Melozzo, représentant une ascension de Notre-Seigneur, où les raccourcis de la figure du Christ étaient si exactement dessinés « qu'elle paraissait sortir de la voûte, ainsi que les anges qui volaient à l'entour dans des poses variées. » Cette fresque remarquable fut sciée et transportée au Quirinal en 1711. On y voit encore l'épigraphe suivante : *Opus Melotii Foroloviensis qui summos fornices pingendi artem vel primus invenit, vel illustravit.* « Ouvrage de Melozzo de Forli qui, le premier, trouva l'art de peindre dans les voûtes et porta ce genre de perspective à la perfection. »

L'école vénitienne avait déjà répandu de l'éclat au XIVe siècle. André Murano, le Carpaccio, Giorgion, Titien, Paul Véronèse, la rendirent illustre. Padoue était le siége de cette académie.

On reconnaissait que le dessin était la gloire des Romains et des Florentins; le coloris, celle des Vénitiens; la perspective, celle des Lombards. Cependant Jean Belin et le Carpaccio, à Venise, peignirent des tableaux pour les églises, où l'architecture de l'édifice semblait s'unir et se confondre avec les peintures. Celui de Jean Bellin

(1) *Du Polythéisme hellénique*, par Louis Menard, 1863, p. 156-157.
(2) Voir le no du 1er décembre 1866.

à Saint-Zacharie, à Venise, était très-réputé, mais le plus remarquable en ce genre fut exécuté par le Carpaccio, pour le grand autel du dôme de Capo d'Istria.

La figure de la sainte Vierge, tenant l'enfant Jésus sur ses genoux, occupait le centre de la composition; au trône, sur lequel elle était assise, aboutissait une colonnade peinte faisant suite à la colonnade de pierre qui se développait dans l'intérieur de l'église. Ces deux colonnades paraissaient n'en former qu'une seule, tant la justesse des proportions et la vérité d'aspect de la peinture étaient excellentes. L'effet surprenant de cette innovation eut un grand retentissement en Italie vers la fin du xve siècle. Malheureusement, les colonnes de l'édifice ayant été enlevées pour donner plus d'espace à la tribune, l'effet de perspective ne se voit plus aujourd'hui dans son état primitif.

Masini, dans sa *Bologne illustrée*, loue avec justice Agostino *delle prospettive*, élève du célèbre Suardi, appelé le Bramantino, et Lomazzo donne en exemple la coupole de l'église des Carmes à Milan, dont la perspective, vue de bas en haut, est aussi admirable que celle du dôme de Parme, peinte par le Corrége. Il est évident que Lomazzo établit la comparaison au seul point de vue de l'exactitude du tracé perspectif, et c'est par vénération pour le talent d'Agostino qu'il a inséré dans son ouvrage les règles de ce maître.

Pietro del Borgo et Albert Durer ont été les premiers à publier les règles de la perspective. L'ouvrage de ce dernier donne d'excellentes formules pour mettre les figures en raccourci; sous ce rapport, il se recommande particulièrement à l'attention des artistes peintres.

Balthasar Peruzzi, peintre et architecte, acquit une grande réputation par sa profonde science de la perspective. La comédie de *la Calandra*, du cardinal de Bibbiena, la première qui ait été représentée dans les temps modernes, fournit à cet artiste l'occasion de se montrer sous un jour nouveau. Les décorations de cette pièce lui ayant été confiées, il y employa toutes les ressources de la perspective, et leur merveilleuse exécution lui valut les éloges de Léon X, devant qui cette comédie fut jouée. Vasari dit à ce sujet que Peruzzi « trouva un art nouveau et qu'il le perfectionna. » Aussi, ces décorations servirent-elles de modèles pendant bien des années sans que l'on songeât à y apporter aucune amélioration.

On sait que Peruzzi construisit plusieurs édifices à Rome, entre autres le palais de la Farnesina, dont Vasari fait l'éloge par cette phrase remarquable : « Non murato, ma veramente nato. »

Peruzzi travailla de concert avec Raphaël dans ce même palais, où il fit de belles peintures décoratives, imitant si bien le stuc et d'un relief si naturel que Titien lui-même fut obligé de les toucher pour se convaincre qu'elles n'étaient pas réellement en relief.

Lors du sac de Rome en 1527, Peruzzi fut dépouillé de tout ce qu'il possédait. Fait prisonnier et maltraité par la soldatesque du connétable de Bourbon, il n'obtint sa liberté qu'après avoir fait le portrait de ce *condottiere* célèbre. Benvenuto Cellini, auquel était confiée la garde du château Saint-Ange, se vante dans ses *Mémoires* d'avoir tué le connétable d'un coup d'arquebuse.

Peruzzi vivait modestement avec sa famille, tantôt à Bologne, tantôt à Rome, et il mourut lorsqu'on commençait à rendre justice à ses talents. On lui fit de magnifiques obsèques, et l'on conduisit son corps en grande pompe au Panthéon, où il repose près de son ami, le divin Raphaël.

Sébastien Serlio, élève de Peruzzi, hérita des dessins et des écrits de son maître; il publia un ouvrage d'architecture et de perspective, avec le plan de tous les anciens monuments de Rome. Mais ce traité, de même que tous ceux de cette époque, ne donne pas une théorie complète de la perspective, et il se borne aux moyens à employer pour exécuter différents problèmes. On y remarque la difficulté qu'éprouvaient ces maîtres, si habiles dans la pratique, à faire des démonstrations théoriques. Sous ce rapport, leurs écrits sont difficiles à comprendre pour des élèves. Serlio semble en convenir lorsqu'il dit : « E arte che meglio s'insegna conferando prezentialmente, che in scritto e in disegno. » Ailleurs il ne craint pas de convenir que « ceci est très-difficile à expliquer ; mais venez à mon atelier, dit-il, et je vous montrerai comment il faut s'y prendre. »

A cette époque mémorable dans l'histoire de l'art, les élèves apprenaient chez le maître toutes les connaissances nécessaires à l'artiste, en sorte que le défaut de clarté dans les ouvrages techniques ne présentait pas d'obstacles sérieux à leur avancement. Aujourd'hui il n'en est plus ainsi : chaque artiste ne veut relever que de lui-même; aussi les ouvrages destinés à l'instruction doivent-ils donner la raison claire et précise de toutes les choses relatives à la règle et à ses applications.

Polidore de Carage et Maturino de Florence ont décoré ensemble les façades de plusieurs édifices. Ces peintures détruites par le temps ont été conservées à la postérité par les gravures de Cherubino Alberti et de Santi Bartoli. Les peintres Dosso Dossi ont fait aussi de belles peintures décoratives au palais de *Bel Riguardo* à Ferrare, où Dossa exécuta le célèbre portrait de l'Arioste, qui l'avait chanté dans ses vers et mis au nombre des plus illustres peintres de son temps : Léonard de Vinci, Mantegna, Jean Bellin, Michel-Ange et Raphaël.

Canaletti, Guardi, Pannini, exécutèrent des tableaux d'architecture qui témoignent d'une parfaite connaissance de la perspective. Les Sigizzi, le Dentone et ses élèves Colonna et Metelli, se distinguèrent par leurs travaux remarquables en peinture architecturale. Dentone est le premier qui employa l'or dans les ornements. Le château de Monaco possède une chambre décorée de peintures à fresque, où l'or est employé avec beaucoup de convenance. La perspective du plafond est vue de bas en haut, tracée avec le plus grand soin, ce qui permet de l'attribuer aux élèves de Dentone.

Giovanni di San Giovanni, né en 1590, élève de Matteo Roselli, exécuta des fresques admirables au palais Pitti en 1645. Celles de la salle des Gardes, où il a représenté des niches ornées de statues de grandeur naturelle, sont d'une vérité et d'un relief surprenants, car il faut les toucher du doigt pour se persuader que l'on est sous le charme d'une illusion d'optique.

Le P. Pozzo, jésuite peintre, sculpteur et architecte, s'est distingué dans la peinture décorative à fresques, à une époque où ce genre de talent était parvenu à la perfection. Le plafond que le P. Pozzo fit dans l'église de son ordre à Rome, est une œuvre surprenante sous le point de vue du nombre considérable des figures vues de bas en haut, de la valeur du dessin, de l'excellence du coloris et de la rapidité de l'exécution. Cet artiste a été l'architecte de l'autel de cette église ; il suffit de dire que les bas-reliefs sont d'argent massif et qu'il est couronné d'une boule de lapis-lazuli de la valeur d'un million.

Le P. Pozzo a publié en 1693 et 1702 les deux volumes qui composent son *Traité de perspective*. La beauté et le choix des planches en font le principal mérite, car, à l'exemple de ses devanciers, il ne donne pas la raison des opérations ; il n'indique même pas pourquoi le point de distance se trouve placé sur la ligne d'horizon !

Bernardo Calliari, élève du Crosato, se consacra à la décoration théâtrale. Il surpassa tous ses émules et recula les limites assignées par Bibbiena, qui avait lui-même perfectionné les données de Peruzzi en inventant les coulisses. Calliari est le plus grand maître de cette école de Milan, d'où sont sortis les artistes les plus habiles dans la décoration théâtrale. Renommé dans l'Europe entière, il émerveilla ses contemporains par les prodiges d'un art qu'il cultiva jusqu'à près de quatre-vingts ans. Calliari mourut en 1794, comblé d'honneurs et de richesses.

Nous pourrions citer un grand nombre d'artistes spécialement adonnés à la pratique de la perspective, sans qu'il puisse en ressortir un enseignement nouveau. Les maîtres habiles opéraient d'après les traditions, ajoutant des procédés à des procédés qu'une longue pratique pouvait seule faire connaître.

Il ne sera pas inutile de faire remarquer que l'art des décorations théâtrales n'a pas eu à souffrir, comme la grande peinture et l'architecture, des vicissitudes qui affligèrent l'Italie. Depuis Peruzzi, le créateur du genre chez les modernes, les progrès ont été incessants, et Paris est devenue la rivale heureuse de Milan. En effet, si l'on compare les premières décorations, qui consistaient en une simple toile de fond, à celles du *Prophète*, d'*Herculanum*, de *Sacountala*, de *Pierre de Médicis*, de *Roland à Roncevaux*, de l'*Africaine*, sans parler des merveilles qui se produisent sur nos théâtres secondaires, il semble impossible d'aller plus loin. Chaque nouvelle pièce, cependant, suscite parmi les peintres décorateurs des inventions nouvelles si parfaites, qu'elles méritent d'être regardées comme de véritables œuvres d'art.

Un tel progrès n'est pas surprenant, si l'on considère que l'élève décorateur est tenu de faire de sérieuses études de dessin, de perspective, d'architecture, et qu'il travaille constamment sous la direction d'un maître intéressé à ses progrès.

Si les peintres de décors ont toujours marché vers la perfection, cela ne prouve-t-il pas l'influence qu'exerce un bon enseignement sur le développement des facultés intellectuelles de l'artiste ? N'est-il pas évident que ceux-ci n'ont point reçu le don de génie à l'exclusion des autres artistes, et que leur supériorité est due à une suite de circonstances favorables ? Mais s'il arrivait un ordre de choses tel qu'on ne fît plus de décorations théâtrales pendant une cinquantaine d'années, cette tradition, si parfaite dans toutes les parties, se perdrait infailliblement et retomberait dans l'oubli à bien des égards.

Les quatre cents traités de perspective que l'on compte prouvent l'importance que l'on a de tout temps accordée à cette science. Elle s'est enrichie par le nombre et le choix des exemples, mais la théorie, jusqu'à l'arrivée de Monge, un des fondateurs de la science des beaux-arts, s'est maintenue au point où nous la trouvons chez les maîtres primitifs. On peut en dire autant des traités publiés en Allemagne, en Hollande, en Belgique, et en Angleterre.

D. SUTTER,
Professeur d'esthétique générale et appliquée
à l'école des Beaux-Arts.

(*La suite au prochain numéro.*)

PROGRAMME

POUR LA

CONSTRUCTION D'UNE ÉGLISE A BREST

SOUS LE VOCABLE DE SAINT MARTIN

Article premier. — La ville de Brest met au concours le projet d'une église devant contenir 2,000 personnes.

Art. 2. — L'emplacement réservé à cet édifice a 115 mètres de longueur sur 78 mètres de largeur; il comprend les rues qui l'entourent, lesquelles devront avoir autant que possible 30 mètres de largeur sur la façade principale, 20 mètres ailleurs et 15,00 au moins au passage du transept.

Art. 3. — Sans prescrire aucun style aux concurrents, l'administration municipale leur fait connaître que les caractères du moyen âge se remarquent généralement dans les églises de l'arrondissement de Brest.

Art. 4. — Les projets se composent :

1° D'un plan général de l'édifice et de ses abords, à l'échelle de 0m,005 par mètre;

2° De plans, coupes et élévations de toutes les parties de l'église à l'échelle de 0m,01 par mètre;

3° D'un devis descriptif détaillant bien le projet dans toutes ses parties, ainsi que leur genre de construction, et d'un devis estimatif minutieusement rédigé pour faire connaître d'une ma-

nière rigoureuse que la somme de 500,000 francs affectée à ce travail a été prise pour limite des dépenses, honoraires de l'architecte compris;

4° On pourra joindre aux pièces ci-dessus exigées pour être admis au concours des dessins de détails, des perspectives et tous autres moyens de préciser son œuvre.

Art. 5. — Les projets admis au concours seront soumis à l'examen du comité des Inspecteurs généraux diocésains, qui indiquera les trois meilleurs projets, et en fera le classement. Après avis de la commission susnommée, le Conseil municipal choisira définitivement dans ces trois projets celui à exécuter.

Art. 6. — Trois prix seront remis aux auteurs des projets désignés et classés par le comité diocésain : l'un de 3,000 fr. appartiendra au projet classé en première ligne; un autre de 1,800 francs et le troisième de 1,200 francs dans l'ordre également adopté par le comité des Inspecteurs diocésains. Ces trois projets deviendront ainsi la propriété de la ville.

Art. 7. — L'auteur du projet préféré sera chargé de la direction des travaux moyennant 5 p. 100 d'honoraires, et dans ce cas, il devra être domicilié à Brest pendant toute leur durée; il devra fournir en temps utile tous les plans et détails d'exécution pour l'entrepreneur.

Art. 8. — Après la décision municipale tous les projets seront exposés publiquement pendant un mois à la mairie dans la salle du conseil.

Art. 9. — La durée du concours est de cinq mois, du 1er décembre au 1er mai prochain.

Art. 10. — Les projets présentés au concours devront être remis sous enveloppe cachetée, au secrétariat de la mairie, au plus tard le premier mai à midi. Ils seront accompagnés d'un pli également cacheté en cire, renfermant le nom de l'auteur et son adresse, et portant pour suscription une épigraphe ou un signe quelconque qui sera reproduit sur toutes les pièces du projet.

A leur réception, ces pièces seront numérotées et timbrées du sceau de la mairie; il sera donné récépissé au déposant.

Art. 11.— En dehors des trois projets couronnés, tous les autres seront rendus aux déposants sur la production du récépissé de la mairie et à leur demande.

BORDEREAU DES PRIX.

1.	Fouilles et transport de terre ordinaire, mélangée de pierraille, le mètre cube	»	80
2.	Maçonnerie de moellons bruts (gneiss, roches feldspatiques ou porphyriques, il n'y a pas de calcaires dans le pays).		
	1° Maçonnerie ordinaire pour fondations parementée des deux côtés, le mètre cube.		
	Mortier de sable de mine	15	»»
	Mortier de sable de mer	16	»»
	2° Maçonnerie ordinaire en élévation, le mètre cube.		
	Mortier de sable de mine	15	20
	Mortier de sable de mer	16	20
	Supplément pour parements vus de voûtes en moellons, cintres compris, le mètre carré	5	»»
	Crépis ou enduits ordinaires au tiers de chaux, sur maçonnerie de moellons, le mètre carré	»	70
	Chape au ciment pur, le mètre carré	4	»»
	Chape au mortier de ciment, le mètre carré	3	50
3.	Maçonnerie de brique, le mètre cube	70	»»
4.	Maçonnerie de pierres de taille au mortier de sable de mer.		
	1° Granit ordinaire (Laber), le mètre cube	50	»»
	2° Granit de Kersanton, le mètre cube	60	»»
	Parement droit sur granit (Laber et Kersanton), le mètre carre	11	»»
	Parement courbe, corniches ordinaires ou autres moulures simples sur granit, le mètre carré	20	»»
	Carrelage en granit, le mètre carré	13	»»
	Carrelage en carreau de Caen, le mètre carré	9	20
5.	Charpente brute avec assemblages en chêne, le m. cube.	170	»»
	Charpente brute avec assemblages en sapin, le m. cube.	130	»»
	Charpente brute sans assemblages en chêne, le m. cube.	140	»»
	Empoutrement en chêne, le mètre cube	140	»»
	Empoutrement en sapin, le mètre cube	120	»»
	Plancher de couverture brut, de 32 millimètres d'épaisseur, le mètre carré	3	50
	Plancher de couverture blanchi d'un côté, le mètre carré.	4	»»
	Étrésillonnement de plafond	1	»»
6.	Couverture en ardoise, le mètre carré	2	75
	Faîtage en tuiles vernissées, le mètre courant	1	»»
	Couverture en zinc n° 15, le mètre carré	8	»»
	Zinc ouvré pour ouvrages simples, le kilogramme	1	40
	Gouttières, tuyaux de descentes en zinc n° 14, le mètre courant	3	»»
	Plomb pour tuyaux, bavettes et noues, etc., le kilogram.	»	90
	Fonte pour tuyaux, chéneaux, etc., le kilogramme	»	50
7.	Bâtis de lambris à un seul parement, moulures comprises pour portes, fenêtres, attiques, etc., en chêne, le m. carré.	10	»»
	Le même à double parement	12	»»
	EN CHÊNE : Revêtissage en chêne, plinthes, frises et pilastres, le mètre carré	5	»»
	EN CHÊNE : Grandes portes à moulures des deux côtés, le m. carré.	50	»»
	EN CHÊNE : Petites portes en planches de 11 centimètres de largeur, le mètre carré	10	»»
	EN CHÊNE : Chambranles, cadres, moulures rapportées de 10 à 15 centimètres de large, le mètre courant	2	»»
	Persiennes en chêne, le mètre carré	10	»»
	Corniches ordinaires développées, le mètre carré	10	»»
	Lambris sans moulures, à un seul parement, le m. carré.	8	»»
	Le même avec moulures élégies	9	40
	Poteaux d'huisseries de 8 centimètres sur 11 centimètres, le mètre courant	1	20
	Parquets d'assemblage en merrains de chêne, le m. carré.	12	»»
	Escaliers en chêne, la marche	12	»»
8.	Plafonds au plâtre, à 2 couches, lattis compris, le mètre carré	2	»»
	Enduits en plâtre à 2 couches, le mètre carré	»	70
	Stuc uni sur mur, le mètre carré	3	»»
	Cloisons en briques de champ, enduites des deux côtés, le mètre carré		
	Les mêmes à plat, enduites des deux côtés, le m. carré.		
9.	Rampe de communion, rampe en fer, grille, etc., en fer forgé, le kilogramme		
	Gros fers ouvrés, le kilogramme		
	Rampe d'escalier en fer rond, le kilogramme		
	Une ferrure de grande porte		
	Une ferrure de porte ordinaire		
10.	Peinture à l'huile, 3 couches, le mètre carré		
	Peinture à l'huile, en faux bois, le mètre carré		
	Vitrerie ordinaire, le mètre carré		

Les concurrents pourront compléter ces indications au moyen du bordereau des prix de la ville de Paris.

Le montant du devis ne devra pas dépasser 500,000 francs, y compris les honoraires de l'architecte et 10 p. 100 d'imprévu.

La remise du projet et devis qui le complète devra être faite avant le 1er mai 1867.

MÉLANGES.

Ingres (Jean-Auguste-Dominique), mort le 14 janvier, était né à Montauban, le 29 août 1780. Son père, Jean-Marie-Joseph, né à Toulouse, en 1754, mourut à Montauban, le 14 mai 1814; il était à la fois peintre, architecte et sculpteur.

Élève de David et de l'école des Beaux-Arts, Ingres remporta un second prix au concours pour Rome, en 1800, et le premier prix en 1801; nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1824, il fut élu à l'Institut l'année suivante, officier de la Légion d'honneur en 1826, commandeur en 1845, grand officier à la suite de l'Exposition universelle où la médaille d'honneur lui fut décernée, et enfin sénateur par décret du 25 mai 1862.

Ingres, de 1834 à 1841, fut directeur de l'école de France à Rome et professeur à l'école des Beaux-Arts depuis 1829.

Ingres, personnification de la gloire de l'École française du XIXe siècle, cause en mourant un deuil national et laisse vacante une place qui sera difficilement occupée.

Klagmann (Jean-Baptiste-Jules), sculpteur, élève de Feuchère, de Ransey fils et de l'école des Beaux-Arts, né à Paris le 1er avril 1810, mort le 10 janvier. — Élève de l'école des Beaux-Arts à partir du 1er octobre 1828, il débuta au salon en 1831, et en 1842 exposa une nymphe endormie. En 1848 il exécuta des bas-reliefs en marbre pour l'église d'Issoudun; en 1859, un médaillon en pierre à la mairie du 1er arrondissement; en 1846-1848, les sculptures du Théâtre-Historique, en 1849, les sculptures du théâtre d'Avignon, l'épée d'honneur offerte au général Changarnier, la fontaine de la place Louvois, sous la direction de M. Visconti, architecte. Klagmann était chevalier de la Légion d'honneur depuis le 1er janvier 1853.

SURINTENDANCE DES BEAUX-ARTS.

SALON DE 1867

AVIS.

Par arrêté du ministre de la maison de l'Empereur et des Beaux-Arts en date du 22 de ce mois, les articles 13 et 15 du règlement de l'Exposition annuelle des ouvrages des artistes vivants ont été modifiés ainsi qu'il suit :

Art. 13. Le jury d'admission et de récompenses sera composé : pour les deux tiers, de membres nommés à l'élection par les artistes exposants, décorés de la Légion d'honneur pour leurs œuvres, ou ayant obtenu une médaille aux Expositions des Beaux-Arts de Paris ; pour le dernier tiers, de membres nommés directement par l'administration.

Art. 15. La section de peinture, dessins, etc., se composera de quinze membres.

La section de sculpture se composera de neuf membres.

La section d'architecture se composera de six membres.

La section de gravure et de lithographie se composera de six membres.

A chaque section seront attachés trois membres supplémentaires dont deux seront pris à la suite des membres titulaires qui auront obtenu le plus de voix à l'élection ; le troisième sera nommé directement par l'administration.

MÉLANGES.

Le musée royal d'antiquités de Bruxelles vient d'acquérir un petit monument d'art fort précieux, provenant des environs de Maestricht. C'est le cachet, en pierre, d'un médecin oculiste romain, Junius Lucius Marinus. Les quatre faces de ce cachet sont ornées de quatre recettes contre les maux d'yeux, dont deux en grec et deux en latin. Il fut trouvé dans les substructions belgo-romaines du Dodelager à Heerlem, et cédé au musée de Bruxelles par son possesseur, M. Lammeritz, pour une somme assez considérable.

M. le préfet de la Seine veut imprimer une activité nouvelle au service des travaux historiques de la ville de Paris.

Une somme de 60,000 fr. a été votée au budget de 1867 pour subvenir aux frais de la topographie historique du vieux Paris. Outre ce grand ouvrage, le service des travaux historiques s'occupera cette année de la confection :

1° D'un traité de la police ;

2° D'une monographie des anciennes bibliothèques de Paris, qui comprendra un volume in-4 de 500 pages environ, illustré de 300 sujets gravés ;

3° D'un recueil des historiens de Paris, qui se composera de trois ou quatre volumes également in-4 ;

4° D'un volume de mélanges avec planches du même format ;

5° D'un calque en *fac-simile* du plan de Quesnel.

REVUE BIBLIOGRAPHIQUE.

Nous pensons être utile et agréable aux artistes et aux archéologues en leur recommandant l'*Histoire générale de l'architecture*, par M. Daniel Ramée. Ils trouveront dans ce livre l'histoire de ce grand art, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. M. Ramée a raisonné la matière qu'il traite. Il fait l'analyse des idées et des circonstances sous l'influence desquelles telle forme a prévalu plutôt que telle autre; il montre l'origine, le développement et la décadence des différents styles qui ont prévalu chez les divers peuples du monde connu des anciens.

L'histoire de l'architecture en Égypte, en Grèce, de l'architecture française durant le moyen âge, ainsi que celle de la Renaissance, y est tracée de main de maître.

L'ouvrage de M. Ramée, qui est architecte lui-même, se compose de deux volumes grand in-8° de 1229 pages et de plus de 500 figures gravées sur bois, intercalées dans le texte. Ces figures représentent une série de monuments depuis les pyramides les plus anciennes de l'Égypte jusqu'au dôme des Invalides de Paris. Ce livre est d'une grande magnificence typographique. Prix : 36 fr., au bureau du journal.

L'éditeur responsable : A. Lévy.

IMPRIMERIE L. TOINON ET Ce, A SAINT-GERMAIN.



1er MARS 1867.

SOMMAIRE DU N° 3.

DES EMBELLISSEMENTS DE QUELQUES VILLES DU PASSÉ ET DES CHANGEMENTS SUBIS PAR PARIS DEPUIS UNE DOUZAINE D'ANNÉES

3e article (1).

Nous venons d'esquisser l'essence de l'architecture et de ses accessoires, sa mission et enfin le caractère de l'homme politique et de l'administrateur qui peut en être l'ordonnateur accompli. Nous avons dit qu'Athènes en avait renfermé la manifestation la plus parfaite. D'après les découvertes modernes, ses grandes voies convergeaient vers l'Acropole et les rues intermédiaires coupaient presque à angles droits les voies rayonnantes. Des directions anormales des rues eussent fait des maisons triangulaires, forme à laquelle répugnaient et le goût et le sentiment des convenances athéniennes. La ville avait en outre de nombreux jardins entre les habitations qui maintenaient la salubrité et rappelaient aux habitants la campagne pour laquelle les Athéniens avaient tant d'amour. Athènes avait des collines dans son sein : on les respecta, parce que l'on considérait que la nature avait voulu rompre l'uniformité et l'ennui des plaines, en produisant des mouvements de terrain.

Si, en quittant à regret la Grèce avec Athènes et ses beaux monuments, nous traversons la mer en nous dirigeant au couchant, Rome nous attirera non par ses splendeurs urbaines, mais par sa renommée, son antiquité, l'énergie brutale de ses citoyens, qui deviennent peu à peu les conquérants du monde connu dans l'antiquité.

Si l'idéal du beau a déterminé l'ensemble de la civi-

(1) Voir les nos de janvier et de février 1867.

lisation des Grecs, l'idée de la grandeur seule a dominé chez les Romains. Ils ont conquis cette grandeur, à la vérité toute matérielle, par la force du nombre, du nombre arithmétique, et par celle des armes. Le génie grec s'était formé par l'élégance en toutes choses; l'esprit romain se contenta de simples apparences, et chez lui la grossièreté remplaçait la distinction. Les Romains ne conservèrent pas longtemps l'alliance des récréations des sens avec les réjouissances de l'âme au moyen de fêtes, de divertissements et de jeux pacifiques. Dans peu de temps, leurs plaisirs, leurs récréations, ne consistèrent plus qu'en luttes sanglantes, en combats d'animaux, en vaines pompes, qui remplaçaient les facéties traditionnelles et nationales de l'Italie, ainsi que les tragédies primitives de la Grèce. Ces sauvages, appelés peuple romain, s'accoutumèrent peu à peu à considérer les combats de gladiateurs et d'animaux, des triomphes cruels, où l'on traînait des princes et des princesses enchaînés, de nobles défenseurs de leur patrie, voués ensuite à la mort, ce peuple, en un mot, considérait l'oppression, le meurtre et le sang comme moyens d'assouvir ses plaisirs.

Le peuple romain était ignorant, léger, inconstant, changeant; il ne demandait qu'à vivre et à se divertir : il ne demandait que du pain et les jeux du cirque. Insouciant du beau, sa ville ressemblait à son caractère. Il n'en pouvait être autrement. Tel le génie d'un peuple, tel son gouvernement, tel son idéal, tels sa poésie et ses Beaux-Arts, tels ses monuments d'architecture.

La Rome primitive avait été incendiée, en l'année 365 avant l'ère vulgaire, par les Gaulois. La ville fut rebâtie avec précipitation et d'une manière très-irrégulière. A la fin de la seconde guerre punique, vers l'année 200 avant la même ère, les Romains élevèrent, dans leur capitale, des maisons moins incommodes, plus spacieuses et plus élevées que celles du temps passé et qui n'étaient construites qu'en pisé et couvertes en chaume. Les habitations de cette troisième période étaient bâties en briques et en pierres. Les monuments publics étaient encore en petit nombre, exigus, et empruntaient leur caractère au style étrusque, que le mauvais goût des Romains abâtardit. Les premiers objets d'art, comme statues de bronze et colonnes en marbre, furent rapportés, de Carthage à Rome, par Scipion, et de la Grèce par Mummius. A Sylla appartient le mérite d'avoir, le premier, importé à Rome le goût et les arts de la Grèce. Le grand dictateur en était un appréciateur éclairé et consommé. S'il fit transporter les colonnes du temple de Jupiter Olympien, d'Athènes à Rome, c'est encore à lui qu'on doit la conservation des œuvres immortelles d'Aristote. Après Sylla, Pompée orna Rome de monuments inspirés et même copiés sur ceux de la Grèce. C'est ainsi qu'il éleva, en l'année 60, un temple à Minerve, en l'année 55, le premier théâtre bâti en pierre, dans le champ de Mars, d'une grande beauté, dit Plutarque, et pouvant contenir quarante mille personnes, et orné d'un nombre considérable de statues par les soins d'Atticus. Pompée, d'origine grecque, qui avait un certain sentiment du beau, édifia aussi un temple à Vénus Victrix, qui communiquait avec son théâtre. Il éleva encore un portique, qui fut une dépendance du temple de Vénus Victrix : c'est là que, onze ans plus tard, César fut tué pour avoir usurpé le pouvoir et ravi la liberté aux Romains. Pompée avait choisi pour modèle de son théâtre celui de Mitylène, qu'il visita en 42.

Parmi les grands de Rome, auteurs de changements et non d'embellissements dans la ville, il faut citer Crassus un des membres du triumvirat, avec Pompée et César. Cet homme dénué de tout sens moral, cupide et avare à l'excès, opéra de grandes modifications urbaines dans Rome par ses honteuses spéculations. Il était d'origine plébéienne, n'avait hérité de son père qu'un million 620,000 francs ou 300 talents. D'abord sous Sylla il avait accru sa fortune en achetant à bas prix les biens des proscrits, ensuite il prêtait à usure. Crassus était né vers l'année 115 avant l'ère vulgaire : avant sa campagne contre les Parthes, en l'année 54, il avait su faire monter sa fortune à 7,100 talents ou 18 millions 340,000 francs. Il augmenta donc sa richesse patrimoniale de 2,400 *pour cent*.

Voici, entre autres, les moyens qu'employait Crassus pour arrondir sa fortune. Rome était construite d'une manière fort irrégulière, les maisons étaient très-élevées, mal bâties; elles offraient une grande quantité de bois de charpente, car les étages étaient entassés les uns sur les autres; il s'ensuivait de fréquents incendies. Crassus ne manquait jamais d'y accourir; il marchandait alors à leurs propriétaires les maisons mitoyennes, et ceux-ci les lui abandonnaient à vil prix, afin de ne pas s'exposer à perdre encore davantage. C'est de cette manière qu'il devint peu à peu propriétaire d'une grande partie de Rome. Il monopolisait avec un grand art l'habileté du commerce des terrains, et aucun moyen ne lui coûtait pour s'en rendre propriétaire. Convoitant depuis longtemps une belle villa dans les environs de Rome, qui appartenait à la vestale Licinia qui se refusait à la vendre, Crassus la compromit par ses assiduités auprès d'elle. On lui fit un procès, mais il fut acquitté, et la vestale, pour vivre en paix et ne pas être compromise, lui vendit à la longue la villa tant désirée. Il savait aussi faire glisser son nom dans les testaments des riches, et à cette occasion, Cicéron dit dans son livre des devoirs : « Donnez cette faculté à un M. Crassus et qu'il puisse, à si peu de frais, hériter de ceux dont il n'est réellement pas l'héritier; croyez-moi, vous le verriez sauter de joie dans la place publique. L'homme juste, au contraire, celui que nous appelons honnête homme, n'enlèvera rien à personne pour se l'approprier; et se récrier d'admiration à cela, c'est confesser qu'on ignore ce que c'est qu'un honnête homme. »

Crassus ne bâtit jamais pour son compte que sa propre maison, car il avait l'habitude de dire que les amateurs de construction se ruinaient eux-mêmes et qu'ils n'avaient pas besoin de concurrent. Il possédait plus de cinq

cents esclaves, exercés dans les travaux de bâtiment : ils les louait à d'autres qui faisaient bâtir. Il en possédait d'une autre espèce et en grand nombre d'une valeur élevée; car ils étaient habiles et adroits; il les faisait instruire ou les instruisait lui-même. On leur enseignait le calcul, l'écriture, l'agriculture; il les employait, disait-il, à l'exploitation de ses biens, comme des *outils vivants*. Ce n'était pas d'un homme sordide comme Crassus que Rome pouvait attendre des embellissements : il ne fut jamais touché du sentiment du beau.

Ce qui empêchait encore de donner de la distinction aux changements qu'on faisait subir à Rome, vers le milieu du dernier siècle avant l'ère vulgaire, c'est l'action de l'ordre équestre de l'époque. Cet ordre était une classe moyenne entre le peuple et le Sénat, composée de bas parvenus, partant la plus influente et la plus puissante, tant par la grande fortune de ses membres que par les bénéfices énormes qu'elle ne cessait de prélever sur les péages et les impôts frappés sur les nations conquises et tributaires, impôts et péages que cet ordre avait affermés de l'État. Il était encore puissant par la grande multitude d'esclaves vigoureux qu'il entretenait et qui étaient employés à faire les recouvrements d'argent. L'ordre équestre était donc l'aristocratie des intérêts matériels, dissimulés habilement sous le prétexte d'*utilité*, mais aristocratie toujours peu honorable, parce qu'elle est égoïste et exclusive. Elle ne s'inquiète de la chose publique qu'en tant qu'elle peut en tirer un gros intérêt pécuniaire. Toutes les grandes entreprises, chaussées, aqueducs, ponts, canaux, constructions de tous genres, fournitures quelconques, etc., tombaient infailliblement dans les mains de ces accapareurs des travaux publics. Il s'était formé dans leur sein, dans le groupe exploiteur des deniers publics, dans le milieu de cette chevalerie, de grandes associations qui, monopolisant sans droits et odieusement les affaires, en faisaient les frais nécessaires. Dans des moments de crise ou de gêne, ces compagnies prêtaient à des particuliers, ainsi qu'à des États, à un taux usuraire exorbitant, et en hypothéquant les propriétés. Sylla avait frappé sans pitié cette aristocratie immorale, odieuse, toujours dévouée par ses intérêts au pouvoir du jour.

Rome subit des changements, mais elle attendait toujours des embellissements.

César vint, il entreprit quelques modifications, mais les embellissements restèrent absents. Plus préoccupé de la possession du pouvoir absolu que de sa gloire, plus aventurier qu'homme politique réel, malgré ses grandes capacités, privé entièrement du sentiment du beau et du bien, chef de parti, sorte de condottiere plutôt qu'homme d'État, César conçut, ou l'on conçut pour lui, d'immenses projets, mais qui se rangeaient presque tous dans la catégorie du bizarre et destinés à étonner les multitudes ignorantes, imprévoyantes et fascinées par des conceptions gigantesques, sans utilité réelle. L'ordre équestre seul devait en tirer profit.

César voulait bâtir un théâtre au pied de la roche tarpéienne. Le public fut très-mécontent de la démolition des maisons et des temples anciens des lieux destinés à ce théâtre, et l'on murmura avec raison de ce que César ne respecta pas les monuments du passé, en faisant brûler, entre autres, les statues en bois qui s'y trouvaient et en s'appropriant les trésors qu'on y découvrit. Pour se rendre populaire dans Rome, pour ne point se laisser éclipser par Pompée et Paul Emile, dont le premier venait, l'année précédente, d'inaugurer son théâtre et le second sa grande basilique, César, occupé dans les Gaules, chargea Oppius et Cicéron d'acheter les maisons destinées à faire place à un nouveau forum, ce qui fut effectué pour la somme énorme de 100 millions de sesterces, ou 21 millions de francs! volés, sans doute, dans la Gaule. C'est sur ce forum que César fit bâtir un temple de *Venus Genitrix*, consacré en l'année 46. Il chargea encore Oppius et Cicéron de faire élever en marbre les clôtures des tribus dans le champ de Mars, de les faire couvrir, et enfin de les circonscrire de galeries d'un périmètre de mille pas d'étendue. Pompée répétait souvent que, ne pouvant achever les travaux que César avait commencés, ni répondre, par ses ressources personnelles, aux espérances que le peuple avait fondées sur son retour, il avait besoin d'une nouvelle guerre civile; Pompée avait tort, la Gaule était une mine d'or pour lui.

L'État ne faisait rien à Rome pour son embellissement, ni pour la culture et le développement des arts. Tous les monuments élevés à la fin de la république ne sont que des manifestations de la vanité personnelle; on peut même dire que la magnificence, que les auteurs romains se plaisent à vanter, n'était que dans les dimensions colossales des édifices, leurs nombreuses dépendances, et dans le prix de la matière qui les constituait : mais ils n'avaient aucun mérite artistique. Mettre pierre sur pierre, colonnes sur colonnes, remplir de statues médiocres des niches ou les empiler sur des piédestaux, le tout avec un goût grossier ou tout au moins équivoque, tout cela pouvait contenter et éblouir les Romains, mais n'aurait certes pas satisfait le tact délicat, le goût élevé, le sentiment du beau du peuple athénien.

La plupart des édifices romains, du temps dont nous parlons, n'étaient dus qu'à la perversité ou à la dépravation de leurs auteurs. La basilique de Paul Emile, avec ses colonnes en marbre de Phrygie, n'était-elle pas élevée avec les 1,500 talents pour lesquels il s'était vendu à César? La maison et les jardins de Balbus, le palais de Mamurra, tout en marbre, orné de colonnes en marbre de Caryste et en marbre blanc statuaire de Luna (Carrare), n'étaient-ils pas payés avec la spoliation et le sang des peuples vaincus, comme l'avaient été auparavant la maison, dans Rome, et les jardins de Lucullus? Il en était de même des constructions insolen-

tes de Corfinius, qui démolit la maison de Pompée, parce qu'il ne la trouvait pas assez grande ni assez splendide.

DANIEL RAMÉE,
Architecte.

(*Sera continué.*)

LA SCIENCE DE L'OPTIQUE

APPLIQUÉE AUX ARTS DU DESSIN.

PHÉNOMÈNES DE LA VISION.

3e article (1).

Il était réservé aux auteurs français de fixer les lois de la perspective par une théorie complète, et de se montrer à la tête du progrès dans toutes les branches du savoir humain.

Après que Monge eut réuni les fragments épars des connaissances que l'on avait en géométrie descriptive pour en former un système complet, l'application de ce système à la perspective donna à celle-ci une puissante impulsion. Jusque-là, on n'avait pas démontré d'une façon évidente les effets du rabattement du point de distance sur la ligne d'horizon. A l'aide de ces nouvelles données, la théorie de la perspective se compléta : elle devint claire et précise. Les auteurs des traités basés sur cette science donnent, toutefois, des moyens encore trop compliqués; s'ils sont d'une parfaite exactitude, ils laissent à désirer sous le point de vue de la pratique. Il faut de toute nécessité faire le plan des objets à mettre en perspective ; car, sans un plan, on ne peut pas faire d'opérations sur le tableau. C'est un report continuel de mesures prises au compas, auquel des artistes ne sauraient s'astreindre.

Il restait donc une lacune à combler. Il fallait conserver à la théorie ses démonstrations techniques, et à la pratique, la simplicité des anciennes opérations. C'est pour remplir cette double condition, que nous avons publié, avec l'approbation de l'Académie, une *nouvelle théorie simplifiée* de la perspective, basée également sur la géométrie descriptive, mise à la portée de ceux qui ne sont point versés dans les sciences mathématiques.

Notre système consiste à diriger un rayon visuel sur un point A, par exemple, et à mener la projection de ce rayon. Cette projection rencontre la base du tableau en un point quelconque. Or, le tableau étant situé perpendiculairement au plan horizontal, on élève du point de rencontre, une perpendiculaire qui coupe le rayon visuel et donne à son intersection la situation du point A, dans le tableau, c'est-à-dire la perspective de ce point. Comme la perspective consiste à déterminer les points par lesquels passent les lignes des objets, on répète la même opération autant de fois que cela est nécessaire.

Le tracé des ombres s'opère de la même manière.

(1) Voir les nos de janvier et de février 1867.

On mène les rayons lumineux par les points dans l'espace, et les projections de ces rayons donnent à leurs intersections avec les rayons lumineux, la limite de l'ombre portée, comme nous le démontrerons dans un prochain article.

Toutes les opérations étant faites d'après un principe constant, cela nous a permis de supprimer cette foule de lettres indicatives dont sont surchargés tous les traités de perspective, de telle sorte qu'en suivant les raisonnements indiqués dans le texte, il est facile d'en faire l'application à tous les cas particuliers d'un même problème.

La commission chargée d'examiner cette nouvelle théorie simplifiée de la perspective était composée de MM. Abel de Pujol, Alaux, Picot, Le Bas, Le Sueur, et Hittorff, rapporteur. Ce dernier s'exprime en ces termes:

« ..... M. Sutter démontre, en effet, les principes de la perspective d'une manière facile à comprendre ; les procédés sont expliqués avec simplicité et clarté, et peuvent, avec l'étude des éléments de géométrie qu'il y a joints, donner aux élèves des notions suffisantes sur l'utile science de la perspective.

« Les soixante planches, gravées sur acier, qui accompagnent le texte, offrent une réunion assez complète d'exemples d'un choix et d'un goût remarquables, pris parmi les édifices et les sites les plus intéressants. Enfin, à la suite des exposés sur les théories des ombres au soleil et au flambeau, et de la réflexion dans l'eau, M. Sutter a ajouté plusieurs exemples pour tracer la perspective des plafonds.

« En résumé, le traité de perspective de M. Sutter est un travail qui mérite d'être encouragé, sa publicité ne pouvant être qu'avantageuse et utile au complément des études de l'artiste. »

Cet ouvrage a été également approuvé au ministère de la guerre sur les conclusions de M. le commandant Laussedat, professeur à l'Ecole polytechnique. Il est à remarquer que dans cette école supérieure, ainsi qu'à l'Ecole d'application d'état-major, on ne fait plus, comme autrefois, la perspective sur les plans de projection, et que l'on y enseigne la nouvelle théorie simplifiée dont nous venons de donner un aperçu.

Si nous nous plaçons au point de vue de la science moderne, nous sommes obligés de reconnaître qu'à aucune autre époque l'homme n'a mieux connu le milieu dans lequel il lui a été donné de vivre et de travailler au perfectionnement de ses facultés physiques, intellectuelles et morales, afin d'accomplir, en toute liberté, la tâche qui lui est dévolue.

L'observation des phénomènes et leur multiplicité a permis de s'élever dans les hautes régions de la spéculation pour en déduire des lois générales, d'où l'analyse a dégagé les notions abstraites qu'elles renferment. L'idéal reconnaît que ces lois existent dans l'esprit humain, qui en est le critérium; aussi est-il regardé comme la seule réalité.

L'analyse des phénomènes de la vision montre clairement que les règles employées pour réaliser l'unité et l'harmonie dans les arts du dessin dépendent de ces phénomènes; mais cette analyse, demeurée incomplète jusqu'ici, exigeait, par son importance fondamentale, une définition complète, afin de relier la théorie à la pratique.

Nous examinerons donc préalablement: 1° la conformation physiologique de l'œil; 2° le phénomène de la vision; 3° nous déduirons de cette analyse les lois d'ordre et d'harmonie qui seules élèvent l'imitation de la nature jusqu'à l'art.

Sans entrer dans tous les détails anatomiques d'une organe aussi compliqué que l'œil, nous nous bornerons à l'examen des parties qui se rattachent directement à la vision. Il est reconnu que l'œil de l'enfant est une machine semblable à celle de l'adulte; cependant l'adulte voit tandis que l'enfant n'a d'abord qu'une idée confuse des objets. Ce n'est qu'après avoir appris par le toucher quelle est la relation des objets avec ses sensations, que l'enfant sait voir, c'est-à-dire, qu'il juge de la présence, de la forme, de la position des objets.

La première lueur de l'intelligence chez l'enfant est manifestée par le sourire. « Tant qu'une pensée précise ne s'est pas fait jour dans son intelligence, dit le P. Hyacinthe, dans sa conférence remarquable sur *l'éducation de la famille*, l'enfant ne sourit pas. Mais un jour, dans ce cahos des êtres qui s'agitent devant le regard obscur de son œil de chair, et devant le regard plus incertain de son œil *mental*, un être est apparu sous des formes distinctes: l'enfant a vu sa mère, la première individualité qui se soit révélée à lui, la première pensée qui ait éclairé son esprit; la première affection qui ait tressailli dans son cœur. Le monde humain s'ouvre pour lui, les nuages de l'ignorance native se déchirent, et, comme un arc-en-ciel, son sourire radieux flotte dans son berceau. »

L'analyse tout entière est admirable et poétique; nous y renvoyons le lecteur. Pour nous, rentrons dans la prose.

En examinant l'œil d'un animal mort depuis peu, on voit que les rayons lumineux forment sur la rétine une petite image renversée et semblable à l'objet sous le rapport des lignes, du clair-obscur et du coloris. Ce fait a donné l'idée de photographier l'œil d'un homme assassiné, pour obtenir le portrait du criminel; mais le résultat demande confirmation.

Le renversement des objets sur la rétine tient au croisement des rayons lumineux en avant de cette membrane, et le croisement, à ce que la lumière se propage en ligne droite.

Avant d'arriver sur la rétine les rayons lumineux traversent: 1° *l'humeur aqueuse*, comprise entre l'œil et la surface des fibres qui suspendent le cristallin: 2° *l'humeur vitrée*, contenue entre le cristallin et la rétine, qui, après l'écoulement d'une liqueur très-claire, laisse voir une membrane nommée *hyaloïde*. Cette membrane traverse l'humeur vitrée en tous sens, et lui donne, au moyen de cellules pleines de ce liquide, l'apparence gélatineuse dont elle a tiré son nom.

Le cristallin extrait de l'œil, réfracte la lumière solaire avec une grande énergie, et les rayons, en passant à travers l'humeur vitrée, décrivent des lignes courbes qui se redressent à mesure qu'elles se rapprochent de l'axe visuel, pour amener le foyer sur la rétine et former l'image des objets.

Cette image est transmise instantanément au cerveau par les nerfs optiques; la sensation fait distinguer les objets les uns des autres, et par le toucher, nous apprenons à juger que tel point est situé sur le rayon visuel, qui en a transmis l'image sur la rétine.

Suivant les enseignements de l'école, « cette image renversée nous donne aussi simplement l'idée d'un objet que *si elle était droite*, et avec un peu de pratique, on juge de la position des objets comme s'il n'y avait pas de renversement. »

Cette explication, conforme au phénomène de la chambre noire, ne fait connaître qu'une partie du mécanisme de la vision, car il n'y est pas question de ce qui se passe dans le cerveau. Ce qui reste à dire, pour compléter cette démonstration, rentre dans le domaine de l'induction; partant, il n'est pas possible d'apporter ici des preuves matérielles. Toutefois, en remontant de l'effet à la cause, et en s'appuyant sur d'autres phénomènes analogues, on peut arriver à la certitude, ou tout au moins à une probabilité telle qu'on peut l'accepter comme l'exacte vérité.

L'analyse chimique ayant démontré que la rétine est une membrane de la même substance que les nerfs optiques, dont elle est l'épanouissement, il était naturel de conclure que la rétine comme tous les corps élastiques, est soumise à la loi d'action, de réaction et de réflexion. On comprend dès lors que l'image renversée sur la rétine se redresse par la sensation cervicale, et que l'intelligence voit les objets dans leur position naturelle.

En effet, le rayon lumineux qui transmet sur la rétine l'image du point A, de la flèche AB (*fig.* 1), produit un choc en *a*, et la sensation se transmet en *a'* dans le cerveau. Il en est de même du point B. Nous avons donc par la sensation une idée exacte de la situation de la flèche AB ou de tous autres objets venant se réfléchir sur la rétine.

Une autre preuve que le renversement des objets est un fait secondaire, purement mécanique, est fournie par le phénomène des anamorphoses de la lumière blanche, où l'on ne voit pas de renversement en fermant les yeux. On sait que l'image imprimée sur la rétine par une vive lumière, passant à travers une ouverture de forme quelconque, s'y maintient durant une vingtaine de minutes, sans s'altérer autrement qu'en passant par les diverses nuances du spectre solaire.

Or, si les objets réfléchis sur la rétine ne se redressaient « que par l'habitude de voir, » l'image devrait

paraître renversée lorsqu'on ferme les yeux. Cependant, il n'en est rien; la forme conserve sa vraie position, et se montre sans renversement. Ce fait prouve bien que ce n'est pas l'œil qui voit, et que cet organe est un simple instrument faisant son rapport à l'intelligence. Donc, l'intelligence seule voit, a conscience des formes, et l'œil n'est qu'un intermédiaire entre l'objet et le phénomène intellectuel. On peut encore ajouter que ce n'est pas la rétine qui concerne le souvenir de la forme, mais la mémoire, attribut de l'intelligence, et que ces mêmes observations s'appliquent à l'oreille et aux autres sens.

L'harmonie, en général, est composée de trois choses: la première, caractérise le genre d'unité et son mode; la seconde, marque l'antinomie des deux premiers termes; la troisième, résulte des deux premières et les relie l'une à l'autre pour créer un tout qui soit *un* et harmonieux.

Dans le phénomène de la vision on trouve l'antinomie que présente l'objet et son image sur la rétine, et, comme résultante, la forme conçue par l'intelligence. L'explication de l'école est donc incomplète, puisqu'elle ne renferme qu'une antinomie sans résultante.

L'utilité du renversement des objets sur la rétine est incontestable. Si les objets se reflétaient sur la rétine, comme dans un miroir, l'angle visuel n'aurait qu'une faible ouverture: l'homme serait par conséquent dans la nécessité de tourner à chaque instant la tête pour embrasser le même espace qu'il voit d'un seul coup d'œil, et ce mouvement continuel lui ôterait de sa dignité.

Le tableau représenté sur la rétine occupe la totalité de cette membrane, mais la sensation qu'il produit sur l'organe n'est pas uniforme. Il est dessiné plus purement sur le centre que sur les bords, où les objets tendent à se peindre en cercle, surtout s'ils sont rapprochés de l'œil. C'est ce que l'on remarque sur les arêtes verticales des monuments représentés en premier plan dans les épreuves daguerriennes. Le centre de la rétine est la partie la plus propre à remplir les conditions de la vue nette et distincte, parce qu'il est plus vivement impressionné par les rayons lumineux que les parties extrêmes; aussi l'œil se tourne-t-il toujours de manière que l'objet regardé soit dans le prolongement de l'axe optique.

Les sensations variées que produisent les rayons lumineux sur la rétine, proviennent de ce que ces rayons pénètrent plus ou moins perpendiculairement les substances vitrée et aqueuse, de telle sorte que la sensation cervicale est adéquate à la forme et à la position des objets. Nous complétons cette démonstration en parlant, plus loin, de l'angle visuel.

La mobilité du globe de l'œil a pour effet de donner la mesure des angles sous lesquels nous voyons les objets. En reportant successivement l'axe optique, et à plusieurs reprises, d'un point à un autre, nous nous formons l'idée de l'angle sous lequel ils sont vus, ce qui nous permet d'apprécier les distances, de juger de la dimension des corps et de leur forme.

Les corps présentent des ombres, des demi-teintes, des parties brillantes, des reflets, accidents qui, en se peignant sur la rétine, indiquent les causes d'où ils proviennent; ils aident tellement la vision qu'il suffit de les reproduire sur un tableau pour donner du relief à une surface plane et créer l'illusion optique. Toutefois, la délicatesse de l'organe n'a jamais permis qu'en voyant un tableau, on se soit dit que c'était peut-être la nature...

Mais la sensibilité de la rétine serait impuissante à nous donner des impressions précises, si elle ne recevait, en même temps que les objets s'éloignent de l'œil, des images plus petites et plus confuses. Cette dégradation nous permet, avec l'expérience, de juger de l'éloignement des corps par leur grosseur et le fini des détails. Ces deux conditions suffisent pour les grandes distances; mais pour les objets rapprochés, la division de la vue en deux globes distincts, fournit le moyen de les mesurer. Chaque œil ayant son axe dirigé sur un même point, les deux axes forment un angle d'autant plus grand que le point regardé est plus près de l'œil. Dans cette hypothèse, le degré de contraction des nerfs optiques donne la mesure de la distance lorsqu'elle n'excède pas la vision dictincte.

Les objets sont donc représentés sur les deux rétines sous des angles non identiques, et les images diffèrent légèrement l'une de l'autre. Cette observation a donné lieu au stéréoscope, ingénieuse application du phénomène de la vision.

D. SUTTER,
Professeur d'esthétique générale et appliquée
à l'école des Beaux-Arts.

(*La suite au prochain numéro.*)

HOTEL DES FRÈRES LALLEMANS A BOURGES

XVe ET XVIe SIÈCLE.

Jacques Cœur contruisit, rue des Vieilles-Prisons, le petit hôtel que représentent en partie les gravures parues dans notre Revue sous les numéros 56, 65, 66, 73 et 74. Un financier de Bourges, Jean Lallemans, fils d'un receveur général de Normandie, Guillaume Lallemans, et héritier de sa charge, acheta cette maison au célèbre argentier. Jean, deuxième de nom, l'occupait, quand elle fut endommagée par le terrible incendie de 1487, incendie qui consuma les deux tiers de la ville. De concert avec ses deux fils, de même nom que lui, Jean reconstruisit les parties détruites au commencement du XVIe siècle, agrandit même le principal corps de logis, et l'hôtel prit désormais le nom de maison des trois Lallemans ou plus communément Hôtel des Frères Lallemans Les propriétaires furent assez célèbres pour que Marot les chantât dans une de ses épitaphes; ils étaient, du reste, de vieille race; on retrouve dans Bourges les traces de leur famille dès le XIIIe siècle.

La façade de l'hôtel, donnant sur la rue des Vieilles-

Prisons, est simple. Deux portes, richement sculptées et des croisées à meneaux la percent au rez-de-chaussée. On entre dans la cour intérieure par une courte galerie voûtée plein cintre; des arcs doubleaux, finement moulurés, la renforcent de distance en distance. Le dallage est en petits pavés mosaïques du temps.

La cour intérieure forme un parallélogramme, elle est divisée en deux parties à peu près égales et de niveau différent. Le principal corps de logis qui se présente en entrant, et dont nous donnons l'ensemble avec les principaux détails, porte l'indication évidente des deux époques différentes de sa construction; elle a été retouchée une troisième fois, au xviie siècle, à la hauteur du toit; on a ajouté un fronton et deux lucarnes. Parallèlement à cette façade, et fermant la cour basse sur l'autre côté, se présente le second corps de logis, moins important que le premier. Il est tout entier du xve siècle, à l'exception de la porte de la petite galerie dont nous avons parlé et de la tourelle qui donne accès au premier étage et au grenier. Cette tourelle, terminée par une sorte de loggia, est sculptée dans certaines parties avec une finesse qui rappelle les ciselures les plus délicates. Disons en passant, que toutes les pierres sculptées, en général, viennent des carrières de Lienesse, et qu'elles prennent le poli de la pierre lithographique; ces pierres se colorent à la longue de tous les tons ambrés qui contribuent singulièrement à l'effet du monument. La cour haute est fermée sur deux faces par un mur élevé, décoré de médaillons en haut-relief et modelés en terre cuite; quatre seulement sont bien conservés; ils représentent deux personnages vivants, et les mêmes, décharnés et rongés par les vers après leur mort.

En traversant la cour et dans le prolongement de la première galerie, on descend dans une seconde cour par une galerie en pente, semblable à la première quant à la construction. L'un de ses longs pans est percé d'une baie ouvrant sur de très-belles cuisines, voûtées en pierre et composées de deux travées. Au nu du second pan, commence un large escalier en pierre, à pan circulaire et à noyau plein, construit au xve siècle. Cet escalier montant de fond, s'élève en passant au-dessus de la galerie, jusqu'au comble, et donne accès au premier étage à deux grandes salles et à un porche recouvert par une voûte d'arête. Des culs-de-lampes représentant des personnages religieux, reçoivent la retombée des nervures de la voûte. Ce porche précède une petite chapelle renaissance, sculptée avec un art merveilleux. Son plafond en pierre est refouillé de caissons contenant des bas-reliefs allégoriques. L'autel et la crédence sont également en pierre. Des pilastres cannelés, de proportions un peu lourdes, divisent la chapelle en trois travées. Cette chapelle, qui n'a pas plus de 2 mètres 50 de largeur, est située précisément au-dessus de la galerie.

La façade de la seconde cour, assise sur les murs gallo-romains de l'ancienne enceinte de la ville, est plus simple que les autres faces; des pilastres ornés d'arabesques, accompagnent la porte d'entrée. Cette face a été comme l'autre, remaniée au xviie siècle, dans sa partie supérieure. Cette seconde cour est fermée sur la rue Bourbonnoux par un mur largement arcaturé de la fin du xve siècle.

Une cheminée de grande dimension meuble la grande salle du rez-de-chaussée. Son manteau est orné d'arabesques très-délicates et des emblèmes de Louis XII et d'Anne de Bretagne, sa femme. On a voulu induire de là que la maison des frères Lallemans avait été habitée par les rois de France; on a dit même que, Louis XI y demeurant, la reine y avait fait ses couches. Nous répondrons à cela que Louis XI était mort avant que la maison fût construite, au moins la partie qui contient les armes d'un roi de France; d'ailleurs, il y avait à Bourges le logis du roi, où celui-ci serait certainement descendu, et où surtout la reine serait venue donner naissance à l'héritier du trône. L'hôtel Lallemans n'est pas, du reste, le seul qui possède des armes royales, sans avoir pour cela été habité par un roi. Les poutres du plafond de la salle qui contient la cheminée sont recouvertes de menuiseries à forme de caissons : des débris de peintures du temps s'y remarquent encore.

Tel est ce charmant petit hôtel qui a jusqu'ici échappé au marteau des démolisseurs. Le temps et les hommes l'ont respecté : son bon état relatif de conservation est d'autant plus étonnant, que ce monument servit de pensionnat. En 1825, un professeur y tenait une pension de garçons, quand la ville l'acheta et y installa une école pour les filles du peuple. Des sœurs de la Sainte Famille dirigent cette école avec un admirable dévoûment; on les a surnommées les Sœurs bleues à cause de leur costume, et l'hôtel lui même est moins connu à Bourges sous son vrai nom, que sous celui de *Maison des Sœurs bleues*.

Un mot encore sur l'hôtel des frères Lallemans : on parle d'y établir un musée archéologique, comme on a fait à Rouen. Nous appelons de tous nos vœux la réalisation de ce projet ; on ne saurait donner une meilleure destination à un édifice qui serait lui-même digne, de l'aveu de beaucoup d'artistes, d'être classé parmi les monuments historiques.

L. Lacau, architecte.

Société académique d'architecture de Lyon.

CONCOURS.

La Société académique d'Architecture de Lyon met au concours la question suivante :

« *Donner la biographie des principaux Architectes » lyonnais, ou qui ont eu leur résidence à Lyon, à l'exception de ceux encore vivants; faire connaître leurs » œuvres, les écoles d'où ils sont sortis; au besoin, les » procédés de construction qu'ils ont employés, comme*

» *aussi l'influence que par leur exemple ou leur enseignement ils ont pu exercer sur l'art à leur époque.* »

Les Mémoires seront transmis *franco* au Palais des Arts de Lyon, à l'adresse du Secrétaire de la Société, avant le 1er décembre 1867.

A chaque Mémoire sera jointe une enveloppe cachetée, sur laquelle sera inscrite l'épigraphe du Mémoire et qui contiendra le nom de l'auteur.

Cette enveloppe ne sera décachetée que si le Mémoire est couronné.

Le rapport sur le concours sera confié à une Commission de sept membres élus au scrutin secret. Le jugement sera ensuite rendu, également au scrutin secret, à la majorité des suffrages, dans la séance solennelle de janvier 1868.

Le premier prix consistera en une médaille d'or et une somme de 800 fr.

Le deuxième prix consistera en une médaille d'or.

Les manuscrits couronnés resteront à la Société, mais leurs auteurs auront le droit de les publier.

MÉLANGES.

La Société impériale et centrale des Architectes vient de renouveler son bureau pour l'exercice 1867. Il est ainsi composé :

Président : M. Victor Baltard ;
Vice-présidents : MM. Lefuel et Lequeux ;
Secrétaire principal : M. Hermant ;
Secrétaire-adjoint : M. Bouchet ;
Archiviste : M. Hénard ;
Trésorier : M. Fanott ;
Censeurs : MM. S. Girard, Godebœuf et H. Labrouste.

Le conseil municipal a adjugé, à la Compagnie immobilière, la concession des travaux de la voie qui doit relier directement le Théâtre-Français au nouvel Opéra.

Le Musée du Louvre vient d'acquérir, au prix de 102,000 fr., six fresques de Luini, qui décoraient le palais Litta à Milan.

Ces fresques représentent :

1° Un Christ, la main droite levée dans l'action de bénir ;
2° Un Homme de douleur, entre saint François et saint Jérôme, agenouillés ;
3° Une Annonciation ;
4° La Vierge, adorant l'enfant Jésus ;
5° L'Adoration des rois mages ;
6° Phocion, refusant les présents d'Alexandre.

Au moment de partir pour la France, ces fresques avaient été saisies par le gouvernement italien, en vertu d'une loi qui interdit l'exportation des chefs-d'œuvre qui constituent le patrimoine de l'art italien. L'embargo vient d'être levé, et M. le vicomte de Tauzia s'occupe de les faire transporter par le chemin de fer de Toulon à Paris.

A Saint-Étienne-au-Temple, dans le département de la Marne, sur le territoire de Cuperly, à quinze cents mètres environ de ce village, au lieu dit Mallaudot, on vient de découvrir une sépulture renfermant plus de trente squelettes. Cette sépulture offrait une particularité, qui n'avait pas encore été remarquée dans le pays; les corps avaient été déposés dans les niches cintrées, où ils se trouvaient comme dans une chambre sépulcrale.

On y a trouvé des vases en terre rouge, de formes dites *patera* ou *lagena;* trente vases à deux anses, la plupart ornés de dessins en relief ou en creux; l'un d'eux porte le nom du potier, répété deux fois sur une barre transversale ; dix fioles en verre (*ampulla*), de formes variées etornées d'élégants dessins; plusieurs épingles en bronze et en ivoire ouvragé ; des verroteries, des colliers, dont deux en argent; des médaillons avec figures, des bracelets, une pièce de monnaie, dont le revers porte deux guerriers debout: l'un appuyé sur un bouclier, l'autre sur une lance.

Au Palazzo Fiano à Rome, dans le Corso, on vient de découvrir des décorations architecturales en relief et sur marbre blanc d'un beau travail. D'après la beauté de leur style ces sculptures paraissent avoir appartenu à la première période de l'art romain sous les premiers empereurs. On y voit un sacrifice devant un autel orné de fleurs. Les archéologues pensent que ces beaux fragments ont dû appartenir à l'arc de triomphe de Marc-Aurèle, seul édifice connu, de grande importance, qui se trouvait dans ce quartier. Cet arc fut détruit par le pape Alexandre VII pour élargir le Corso.

BIBLIOGRAPHIE.

Considérations sur le but moral des Beaux-Arts, par M. Auguste Couder, peintre d'histoire, membre de l'Institut : tel est le titre d'un élégant petit volume qui vient de paraître et qui se trouve en vente au bureau du journal.

L'auteur y traite des facultés de l'artiste, de la beauté, de l'expression, de l'allégorie, de la peinture des vitraux, de l'influence de la critique sur les Beaux-Arts, etc., etc., avec le goût, la passion et l'autorité d'un artiste savant dans la théorie et la pratique de son art.

Cet excellent ouvrage a sa place marquée dans toutes les bibliothèques d'artistes, aussi bien que dans celles des personnes curieuses des belles et bonnes choses.

L'éditeur responsable : A. Lévy.

IMPRIMERIE L. TOINON ET Ce, A SAINT-GERMAIN.



1er AVRIL 1867.

SOMMAIRE DU N° 4.

SOCIÉTÉ IMPÉRIALE ET CENTRALE DES ARCHITECTES

CONFÉRENCE INTERNATIONALE.

La Société impériale et centrale des architectes de France a pris l'initiative d'une Conférence internationale, dont les réunions auront lieu vers le mois de juillet prochain.

Les sujets dont l'exposition fera l'objet de cette conférence sont les suivants :

1° Quel est l'état actuel de l'architecture chez les différents peuples contemporains, et quelles en sont les tendances?

Cette question sera traitée principalement au point de vue esthétique et philosophique.

2° Quelles sont les méthodes d'enseignement en usage à notre époque dans chaque pays?

3° Exposer le rôle de l'architecte dans la société au point de vue professionnel.

4° Traiter de l'influence de l'architecture sur les productions de l'industrie.

La Société appelle les architectes français et étrangers à participer à cette conférence.

Toute demande faite en vue de recevoir l'invitation nécessaire pour y être admis devra être adressée à M. le président de la Société, rue Vivienne, 7.

Les indications de lieu, de jours, etc., seront données ultérieurement.

DES EMBELLISSEMENTS DE QUELQUES VILLES DU PASSÉ

ET DES CHANGEMENTS

SUBIS PAR PARIS DEPUIS UNE DOUZAINE D'ANNÉES

—

4e article (1).

L'ostentation des citoyens fameux de Rome effaça par l'architecture particulière l'action que peut et doit avoir l'architecture nationale ou de la souveraineté, dirigée par des chefs d'État distingués et intègres. Au lieu de la splendeur réelle que Périclès fit jaillir de l'Acropole de la Déesse sur la ville qui s'étendait à ses pieds, Rome avec ses sept collines, son Capitole, son Champ de Mars, ses Forum, ses édifices sans fin, n'offrait qu'un entassement inintelligent de monuments de médiocre valeur comme art, et qui n'intéressent tout au plus que par les souvenirs historiques postérieurs qui s'y rattachent. Un petit nombre seulement sont vraiment dignes de l'étude de l'artiste sérieux, de l'homme de goût et amateur du beau.

Dans sa vanité césarienne, dans son orgueil de despote, après avoir ordonné des monuments plus remarquables par le nombre que par la qualité, Auguste osa se vanter de ce qu'il avait trouvé une ville de pierre et qu'il la laissait en marbre. Ce mot fameux du premier des empereurs romains est encore une de ces exagérations habituelles, de ces vantardises banales si fréquentes chez les Romains de la décadence. Cette phrase eût été juste dans la bouche de Périclès, qui a laissé une véritable ville de marbre; Auguste, au contraire, n'a légué à la postérité qu'une ville en pierre. Les colonnes et les frontons de quelques temples élevés par lui étaient, il est vrai, en marbre, mais le reste n'offrait que pierre ou brique, dont les matières précieuses ornaient les parois. Néron, méprisant cette ville en *marbre*, l'incendia en l'année 64 de l'ère vulgaire. La plus grande partie de Rome brûla pendant six jours entiers. Le Panthéon et le Théâtre de Marcellus restèrent seuls debout; si l'on ne connaissait pas les monuments athéniens, on se réjouirait davantage de la conservation de ces deux édifices romains, dont le premier, par parenthèse, a subi d'importantes modifications dans la suite des temps. Rome a toujours confondu l'art avec le luxe, et encore quel luxe! Le luxe inintelligent et grossier du parvenu.

Rome était destinée à rester ce qu'elle fut dans son origine, barbare et vaniteuse, avec ses sept ou huit cent mille habitants, ses maisons misérables à six et sept étages, ses palais étendus, élevés avec la spoliation de cent nations étrangères et italiennes. Rome est restée dans l'immobilité, impuissante à favoriser le développement de l'art et de la science. De là aussi son infériorité relative, tant morale que physique. Elle ne témoigna d'intérêt que pour l'utile et le nécessaire matériels. Jamais elle ne se posa pour but le beau idéal; c'est ce qui nous la fait voir si vulgaire et si prosaïque. Elle ne se distingue que par ses cloaques, ses aqueducs et ses bains. Elle ressemblait du reste à une ville phénicienne ou carthaginoise. Aussi cette ville guerrière, conquérante et marchande, a-t-elle prêté la main à l'extension de l'ignorance, des ténèbres, et à l'anéantissement du bon goût en toutes choses durant le moyen âge. Toutefois cet état ne devait pas durer éternellement. Les administrateurs bourgeois d'une petite république italienne amenèrent heureusement un réveil de la raison et de ses facultés, une puissante restauration du goût dans les arts ainsi que des embellissements des villes de l'État florentin, et pour la seconde fois dans l'histoire de l'Europe, la démocratie fonda une élégante école, d'où sortirent les grands artistes qui appartiennent au siècle des Médicis.

La renaissance des idées et de la science grecques en Italie au XIVe siècle eut l'influence la plus heureuse sur l'Europe entière. L'Italie fut le foyer qui nourrit l'incandescence des idées rationnelles, pratiques, on peut dire humaines, expressions si vraies et en même temps si poétiques des exigences sociales de l'époque. Du vide, de l'espace sans limites on redescendit sur la terre, dans la réalité, et avec la renaissance de l'esprit positif étayé de la science, eut lieu en même temps la renaissance des villes qui s'assainirent et s'embellirent.

Quelles que fussent les tourments de la République florentine, toujours est-il que la nature de son gouvernement fut populaire, nationale, soustraite à l'arbitraire d'un seul, à une classe privilégiée, comme à Venise par exemple. Or, dès que le gouvernement est dans les mains d'un nombre restreint de citoyens, les facultés de la foule tournent à la torpeur parce qu'elles manquent d'activité et de stimulant. Il n'en fut point ainsi à Florence, située au centre des régions qui avaient formé autrefois l'Étrurie : l'Etat conduit par les Médicis devint l'Athènes occidentale, avec la mission de hâter la chute du moyen âge; elle sut devenir le trait d'union entre l'antiquité ressuscitée et l'ère des temps modernes.

Les Médicis, avec leur compréhension du beau, doués ensuite d'une grande affection pour les arts et les sciences, puis encore capables de les diriger dans une voie heureuse, de les encourager avec discernement et avec élévation, embellirent considérablement Florence, et avec autant d'intelligence que Périclès avait orné Athènes. Ils donnèrent plus d'étendue à la ville, ouvrirent des voies de communication dont les directions avaient leur raison d'être. Les vieux quartiers furent aérés, de nouveaux furent établis au nord du Dôme. Alors aussi on construisit

(1) Voir les numéros de janvier, février, mars 1867.

sur la conception du grand architecte Arnolfo di Colle, l'enceinte actuelle de Florence, et Andrea di Cione embellit la ville de monuments d'architecture et de sculpture, encore étudiés aujourd'hui par les artistes de tous les pays. Le quartier contenu dans la troisième enceinte fut percé de rues qui le soudent très-convenablement aux deux enceintes antérieures. La plupart des rues se coupent à angles droits ou presque droits, mais jamais en diagonale : on ne voit pas à Florence de façades de maisons en biseau. Rien n'est biseauté dans cette ville. Les rues sont larges, mais toujours d'une largeur proportionnée. Quant aux édifices dont elles sont ornées, leur mérite est trop connu pour que nous en fassions ici l'analyse et l'appréciation. On éleva successivement le Dôme avec son étonnante coupole, l'église de Saint-Laurent, le palais Riccardi, le palais Pitti, le palais Strozzi et beaucoup d'autres; et, pour tous les édifices qui leur sont dus, les Médicis surent constamment choisir les artistes les plus dignes et les plus capables de les concevoir et de les exécuter. Il suffit de nommer les Brunelleschi, les Michelozzo, les L.-B. Alberti, les Benedetto da Majano, les Simon Pollajuolo, les Giuliano da San Gallo. Ces grands architectes, en s'inspirant des styles antiques, ont eu le talent de créer sans copier; mais, en s'inspirant des ordres classiques, ils ont conçu des édifices originaux, ayant un grand caractère et s'adaptant parfaitement aux mœurs de l'époque.

La protection sincère et éclairée accordée aux arts par Cosme et Laurent de Médicis, la liberté surtout dont jouissait Florence sous leur habile administration, ont eu pour résultat cette éclosion du beau en tous genres qu'on admire toujours dans cette ville éminemment gracieuse et élégante. Cosme et Laurent s'étaient formé l'esprit et le goût en s'initiant au génie de l'antiquité grecque, et cela par des lectures et le commerce continuel avec les hommes sortis de la grande école constituée par le triumvirat de Dante, Pétrarque et Boccace. C'est à leur connaissance de l'antiquité qu'ils durent le tact intelligent avec lequel ils dirigèrent le développement des sciences et des beaux-arts. Ils les connaissaient et les chérissaient.

Cosme surtout aima et protégea les gens de lettres et les artistes. Formé à l'école des grandes traditions de l'antiquité hellénique, il était exempt de la foi religieuse du vulgaire de son temps. Il connaissait le beau et le vrai, ennoblissait l'utile. C'est ce qui lui fit dire un jour : *Gli stati non si tenevano con i paternostri in mano*, c'est-à-dire que les rênes d'un État ne pouvaient point se tenir dans des mains embarrassées d'un chapelet. La sage politique, les richesses, la manière de vivre et la fortune de Cosme le firent chérir et craindre des Florentins, dit Machiavel ; par un décret public on le nomma Père de la Patrie, et aujourd'hui encore les Florentins honorent sa mémoire, que les embellissements de Florence ne cessent de conserver aux générations futures.

En France, il s'opéra simultanément avec l'Italie une renaissance de l'art, qui eut pour promoteurs les deux derniers rois de la branche aînée de Valois. François Ier vint ensuite ; à son avénement au trône, il inspira de grandes espérances et tous les regards se tournèrent sur lui. Ses vertus chevaleresques en firent l'idole de la noblesse ; sa franche et cordiale condescendance lui attira l'amour du peuple. Il plut à la nation parce qu'il partageait ses vertus et ses vices. On sait la protection éclairée et étendue, désintéressée que François Ier accorda aux sciences et aux arts. Les embellissements des villes et les constructions nombreuses qu'il fit faire et qu'il dirigea lui-même, le choix heureux et distingué des artistes qu'il employait, la protection intelligente qu'il accordait aux hommes de talent et de savoir que les idées de la Renaissance avaient formés, témoignent du goût parfait et de l'intelligence accomplie du premier Valois de la branche cadette.

Sans l'initiation à la renaissance de l'étude des beautés antiques en tout genre, François Ier et Henri II n'auraient point protégé les Pierre Lescot, les Philibert Delorme et tant d'autres qui eurent le tact de créer une nouvelle architecture en France et auxquels Paris doit des chefs-d'œuvre en fait d'édifices. Depuis 1548 jusqu'en 1559, Delorme fut surintendant des bâtiments de la couronne ; Primatice lui succéda. On voit avec quelle distinction on savait choisir les titulaires de cette charge.

Sous François Ier, le Paris de Philippe-Auguste, de Charles V et de Louis XII changea d'aspect et augmenta son étendue ; mais la guerre interrompit les travaux qui demandent la paix. Toutefois, si nous n'avions pas les châteaux de Blois, de Chambord et de Fontainebleau, si nous n'avions pas la représentation de tant d'autres édifices conservés dans le curieux ouvrage de Du Cerceau, du règne de François Ier, mais malheureusement détruits, la partie primitive du vieux Louvre suffirait à la glorification du règne de ce prince. C'est encore sous ce règne que fut élevée l'église Saint-Eustache de Paris, dont le style, conçu par l'architecte David, est une heureuse transition, une surprenante réconciliation transitoire entre l'architecture du moyen âge qui disparaissait et celle de la Renaissance, qui en un quart de siècle était déjà parvenue au zénith de son développement. Or cette Renaissance avait sa raison d'être : le moyen âge était sur son déclin ; il était en décomposition. Le croissant placé sur Sainte-Sophie de Constantinople en 1453 amena la diffusion et la connaissance des trésors littéraires du siècle de Périclès, ainsi que celle de l'existence encore réelle des monuments de cette époque, qui fut révélée à l'Occident au moyen des relations commerciales s'étendant de la Seine et du Rhône jusqu'en Grèce, en

passant par Venise, Milan, Pavie, Florence et Pise. La Chartreuse, auprès de laquelle François Ier fut fait prisonnier en 1525, dont la belle et miraculeuse façade avait déjà presque un demi-siècle d'existence, influa sur les conceptions de nos architectes français du commencement du XVIe siècle, époque que Rabelais à son tour expose avec vérité et avec toute la verve qui caractérise les écrivains célèbres de son temps. L'antiquité, avec le faisceau de ses tendances rationnelles, commençait à renaître au sein des nations occidentales : toutefois elle n'était aperçue encore qu'à travers les institutions romaines de tout genre, et comme à travers un transparent. Les idées des siècles qui venaient de s'écouler étaient discutées, attaquées et réfutées ; la science et le progrès, irrésistibles et divins, reprenaient lentement, péniblement, leur empire sur les esprits assoupis dans les ténèbres depuis une longue série d'années.

Au XVIe siècle, la société européenne s'efforçait de quitter la vie imaginative et toute de fiction que l'Église avait créée dans son intérêt. Une vie nouvelle commença pour les esprits supérieurs et méditatifs. De leur côté, les intérêts matériels ne furent point oubliés. Les villes s'agrandirent, elles furent mieux pavées ; les rues furent éclairées au moyen de falots qui devaient constamment brûler depuis six heures du soir jusqu'à quatre heures du matin. En 1558, il y avait déjà à Paris neuf cent douze rues éclairées par deux mille sept cents luminaires. Dans le code des lois municipales de Paris, augmenté, amélioré et confirmé en 1513, il est expressément ordonné que chaque maison aurait un cabinet d'aisance. Cette ordonnance et la menace d'une punition sévère en cas de contravention furent renouvelées en 1533 ; et dès 1538, les employés de la ville de Paris furent obligés de visiter les maisons et de noter les noms des contrevenants. On ne peut nier que le pavage des rues, leur éclairage pendant la nuit, la propreté des voies publiques, font partie des embellissements de la ville.

La réconciliation de l'ancien avec le nouveau, la transition du traditionnel et du suranné aux idées et aux exigences nouvelles du temps, eurent lieu sous le règne de François Ier. Ce prince fut un puissant promoteur des institutions nouvelles, des idées contemporaines. Comme Périclès, ce roi avait l'intelligence de comprendre et de tenir compte des tendances de son époque. A lui revient la gloire d'avoir développé les idées de la Renaissance, surtout celles qui se rapportent aux sciences et aux arts, car cette gloire est due à l'intelligence et au désintéressement de celui qui la recherche. François Ier sut concentrer dans Paris tout ce que la France offrait de grand et de beau, à tel point que l'empereur Charles-Quint put dire qu'il avait vu en France un monde (Paris), une ville (Orléans), et un village (Poitiers). François Ier ouvrit la voie au bon goût qu'il fit entrer dans le sentiment de la nation. Sous son règne Paris s'embellit de l'Hôtel de Ville, d'une partie du vieux Louvre et d'une quantité de monuments qui ne furent achevés que sous ses successeurs. En 1564, Catherine de Médicis commença la construction du palais des Tuileries, qu'elle confia au talent de Philibert Delorme ; elle fit encore établir la belle promenade dite Cours-la-Reine, le long de la Seine. Henri IV continua la galerie du Louvre, d'abord la petite, en retour d'équerre sur la Seine, et qui renferme le salon d'Apollon ; ensuite la grande, parallèle à la rivière et jusqu'au pavillon de Lesdiguières. De là il continua cette construction jusqu'au pavillon de Flore. Henri IV commença en 1605 la place Royale, et la place Dauphine, enfin l'hôpital Saint-Louis. En 1615, Marie de Médicis jeta les fondements du palais du Luxembourg, avec son magnifique jardin qu'on détruit de nos jours. Si nous devions énumérer les embellissements successifs de Paris, il faudrait écrire un gros volume. Disons seulement que, depuis François Ier, les administrateurs de l'État et de la ville eurent pour constant objet de satisfaire successivement aux innombrables exigences de la vie pratique et réelle, ainsi qu'aux sentiments du beau et du vrai. Le mérite des chefs de l'État et de la ville est d'avoir opéré avec sagesse, sans précipitation, par des moyens éclatants d'économie, de convenance et de beauté, de richesse et d'élégance. La gloire réelle, constante et durable, fut une compensation morale des sacrifices demandés et imposés à la nation ; c'était un capital qu'on lui créait.

Qu'est-ce qui fait une des magnificences de Paris, qu'est-ce qui attire en partie les habitants du monde vers lui, si ce n'est sa célébrité monumentale, la supériorité de ses édifices du passé qu'on vient admirer et étudier de toutes les parties civilisées du globe. Mais indépendamment de ses grandes œuvres d'architecture, Paris s'est enrichi de vastes lieux de verdure. Les grands hôtels avaient bien presque tous leurs jardins et les couvents en avaient également de spacieux et de magnifiques. Mais ce qu'on admire et ce qui a été un des plus beaux ornements de cette ville, ce sont les grands jardins publics, tels que ceux des Tuileries, du Luxembourg et du Palais-Royal. N'oublions pas non plus cette magnifique enceinte de Paris, nommée Boulevards, plantés d'ormes, dont l'usage avait été introduit pour les routes royales par Sully, au commencement du XVIIe siècle.

Sous Louis XIV, l'architecte Levau agrandit et compléta le château des Tuileries, ainsi que le palais du Louvre; Perrault en éleva la célèbre colonnade; Libéral Bruant bâtit l'hôtel, la nef et le chœur de l'église des Invalides, ainsi que la Salpêtrière ; Fr. Blondel construisit l'arc de triomphe, aujourd'hui porte Saint-Denis. Ce dernier artiste fut aussi l'auteur des plus beaux hôtels élevés de son temps et qu'il serait trop long d'énu-

mérer en ce lieu. L'action des jésuites s'était étendue sur les arts, en France, sous la fin du règne de Louis XIV. Un homme de goût, qui avait visité l'Italie et l'Orient, s'éleva contre la barbarie où étaient tombés les arts. Il vainquit la faveur dont jouissaient les Oppenord, les Messonnier, les Sajoue et les Perotte, et ramena les artistes à l'étude de l'antique. Cet homme de goût était le comte de Caylus. Il opéra une véritable restauration dans l'art français. N'oublions pas non plus que c'est du règne de Louis XIV que datent la place Vendôme, l'église du Val-de-Grâce et encore l'établissement des quais de la Seine.

Sous le règne de Louis XV, Gabriel élevait le garde-meuble de la Couronne, place de la Concorde, et l'École militaire, édifices remarquables par l'élégance originale de leur conception, le goût et la convenance de leurs détails; Antoine bâtit l'hôtel de la Monnaie. Sous ce prince fut établie la place qui a porté longtemps son nom, qu'elle dut changer d'abord pour celui de la Révolution, et plus tard en celui de la Concorde. A la suite du jardin des Tuileries, de la place Louis XV, on planta les Champs-Élysées avec cette avenue triomphale qui s'étend au couchant au delà de la Seine. Toutefois Paris conservait encore ses rues tortueuses, étroites et sales du moyen âge. L'usage des carrosses, très-peu fréquent au XVI[e] siècle, n'avait pas nécessité l'élargissement des rues. Mais dans le siècle suivant et au XVIII[e], quelques grandes voies furent ouvertes, comme par exemple la rue Royale et celle de la Chaussée d'Antin, d'autres furent élargies et rectifiées. Les arcades du Palais-Royal furent commencées en 1782, sur les dessins de l'architecte Louis. Les fermiers généraux, ces membres d'une compagnie renouvelée de l'ordre équestre de Rome, enrichis de rapines et d'extorsions faites sur l'activité nationale et le travail qui en résultait, élevèrent dans Paris une quantité d'hôtels splendides, où ils réunissaient à un luxe oriental les collections d'arts les plus précieuses, et ce luxe excessif, trop en opposition avec les misères du peuple, dut être expié par un des leurs, homme d'un grand mérite : mais la *ferme* menait à l'échafaud en 1794. Lavoisier fut condamné à mort avec vingt-sept de ses anciens collègues.

Daniel RAMÉE,
Architecte.

(*Sera continué.*)

LA SCIENCE DE L'OPTIQUE

APPLIQUÉE AUX ARTS DU DESSIN.

4[e] et dernier article (1).

L'analyse que nous avons présentée dans le numéro précédent serait incomplète, si nous ne parlions pas des phénomènes de la lumière se rattachant à ceux de la vision. Les uns servent de commentaires aux autres, et permettent de pousser plus loin l'étude physiologique de l'œil.

La lumière, libre dans l'espace, se propage en ligne droite. On remarque cet effet lorsque le soleil est caché par un épais nuage et qu'il lance ses rayons dans l'étendue du ciel, ou bien si l'on fait pénétrer un rayon lumineux dans une chambre obscure.

La lumière résulte en partie du choc de ses rayons sur les corps. En effet, si l'on présente à un rayon lumineux des corps opaques, il en rejaillit des filets de lumière dispersés dans tous les sens. Cette lumière *disséminée* prend le nom de *lumière reflétée.*

Les rayons lumineux reçus sur des corps polis sont renvoyés sans altération sensible. Ce renvoi s'appelle *réflexion*, et la lumière renvoyée *lumière réfléchie.*

Enfin si le rayon lumineux arrive sur de l'eau ou du verre, il pénètre ces substances en se brisant à leur surface. Le phénomène qui a lieu se nomme *réfraction* et les rayons sont appelés *rayons réfractés.*

De ces trois phénomènes, la dissémination, la réflexion, la réfraction, le plus utile à la vision est celui de la dissémination qui nous fait voir les objets dans toutes leurs positions. Faisons remarquer que plus les corps sont polis, moins la dissémination est grande, et plus la réflexion est forte. Ainsi une salle ornée d'armures et d'objets polis, éclairée par une bougie, ne renverrait que des points brillants et la forme des objets ne serait pas visible dans son ensemble.

L'angle visuel est de 90°. Le rayon normal divise l'angle en deux parties égales ; c'est le plus puissant des rayons visuels; les autres perdent peu à peu de leur énergie à mesure qu'ils se rapprochent des rayons extrêmes. Les rayons visuels sont ceux que l'œil dirige sur les objets, et les rayons lumineux ceux qui partent des objets pour en transmettre l'image sur la rétine.

On peut expliquer le phénomène de la dégradation des rayons visuels, et réciproquement celle des rayons lumineux, en se basant sur ces deux théorèmes de géométrie : « la perpendiculaire est plus courte que l'oblique ; et par un point dans l'espace on ne peut abaisser qu'une seule perpendiculaire à un plan. »

En effet, les rayons qui viennent se peindre sur la

(1) Voir les numéros de janvier, février et mars 1867.

rétine pénètrent à travers les humeurs aqueuse et vitrée plus ou moins perpendiculairement; le rayon lumineux perpendiculaire au plan de la rétine traversant la plus petite quantité de matière, produit un choc plus violent que les rayons obliques. Ceux-ci, d'ailleurs, ont moins d'énergie en raison de leur obliquité, car une force oblique a moins d'action qu'une force perpendiculaire, et parce qu'ils traversent une plus grande épaisseur; aussi ces rayons perdent-ils de leur intensité à mesure qu'ils s'éloignent du rayon normal. La gradation produite par des rayons lumineux d'énergies diverses imprime sur la rétine une image ordonnée que les nerfs optiques ont pour fonction de transmettre à l'âme.

La nature se charge, comme on le voit, d'appliquer elle-même les lois de l'unité, de la variété, de la proportion, de l'harmonie, de la convenance, aux phénomènes de la vision, comme à toutes ses œuvres, afin de conserver l'organe et le rendre propre à seconder en nous la réflexion et l'observation. Ainsi, dans le tableau que la nature forme sur notre rétine, une seule chose y est principale, et les autres sont secondaires, tertiaires, etc., suivant qu'elles correspondent à des rayons plus ou moins obliques.

Cependant l'œil est soumis à des illusions d'optique auxquelles il ne peut échapper sans la connaissance des règles de la perspective. On peut, sans doute, porter des jugements exacts sur les lignes verticales et horizontales, vues en véritable grandeur; mais lorsqu'il s'agit de lignes fuyantes, on est inévitablement trompé sur leur vraie direction, à moins de déterminer les points de concours de ces lignes.

En effet, si l'on regarde deux lignes parallèles AI, BK, figure 2, représentant une avenue quelconque, les parallèles semblent se rapprocher à leur extrémité et concourir en un point à l'horizon. Pour nous rendre compte de ce phénomène, prenons sur les parallèles des points, tels que C, D, E, F, etc. De chacun de ces points partent des rayons lumineux qui en transmettent l'image à l'œil, et si nous joignons les points A et B, nous voyons que la largeur AB est vue sous un angle plus grand que les largeurs CD, EF, GH, IK, qui s'éloignent de plus en plus du spectateur.

La distance AB est vue sous l'angle AOB, et la distance IK sous l'angle mOn; la situation réelle des points pris sur les parallèles est donc modifiée proportionnellement à la distance d'où ils sont regardés.

En menant des parallèles au rayon normal OZ, les intersections m', n' donneront sur la ligne IK la grandeur apparente de cette ligne; puis joignant les points Am' et Bn', on aura les lignes perspectives ou apparentes des parallèles AI et BK.

On remarquera que les rayons visuels des points I et K indiquent à leurs intersections avec les lignes menées des points pris sur les parallèles, la dégradation pour chacune de ces distances. Ainsi la différence d'angulaison LH est égale à lh; le point F vient se placer en f; le point D en d. On retrouve les mêmes proportions pour la ligne AI. De ce phénomène découle la science de la perspective.

Le rayon normal, figure 3, parallèle au plan horizontal, détermine le point de vue du tableau, et mesure la distance d'où les objets sont vus. La projection horizontale de ce rayon passe par la base du tableau, et sert à déterminer le point de vue, ce que nous démontrerons plus loin.

Il suffit maintenant de prouver que la dégradation des lignes verticales et horizontales n'est pas la même pour ces deux lignes.

Faisons la verticale AC égale à l'horizon AB, et remarquons que l'angle visuel AOB, sous lequel la ligne AB est vue, est plus petit que l'angle AOC, résultant de la ligne verticale AC.

On conclut de cette différence d'angulaison : 1° que *le plan horizontal se dégrade beaucoup plus rapidement que le plan vertical*; qu'une rue qui monte se dégrade moins vite qu'une rue plate, et celle-ci qu'une rue qui descend.

2° Que *la dégradation de la lumière et des couleurs est proportionnelle à la dégradation perspective des lignes*, et que *la puissance du modelé est adéquate à la puissance de la coloration.*

C'est pour n'avoir pas observé ces deux conditions essentielles, que l'on a prétendu qu'il était impossible de faire descendre une rue. Pour obtenir cet effet d'optique, il faut que la coloration soit très-montée de ton, et qu'elle se dégrade très-rapidement.

3° Que les objets, ou les détails des objets *correspondants à des rayons obliques, soient moins affirmés que ceux qui correspondent à des rayons perpendiculaires.*

L'examen de cette même figure montre encore que le côté AB de l'angle visuel AOB est plus grand que le côté AD de l'angle AOD. Or, si nous supposons que le point O soit la situation du soleil au-dessus de l'horizon, il est évident que l'espace AB recevra la même quantité de rayons lumineux que l'espace AD.

L'espace AD reçoit donc les rayons solaires plus perpendiculairement que l'espace AB; d'où il suit que *le plan qui reçoit la lumière le plus perpendiculairement est le plus lumineux.*

On peut conclure que les phénomènes de la vision renferment les principes des rapports esthétiques auxquels les beaux-arts sont soumis, et que pour interpréter fidèlement la nature, il faut avoir égard à la situation du spectateur devant le tableau, afin de déterminer le point de vue et la distance d'où les objets sont regardés, lesquels servent à créer l'ordre dans le rapport des détails entre eux, et l'harmonie de l'ensemble.

D. SUTTER,
Chargé de cours à l'École des beaux-arts.

NÉCROLOGIE.

Le 25 mars, après une courte maladie, est décédé M. *Jacques-Ignace Hittorf*, architecte, membre de l'Académie des beaux-arts, de l'Institut de France, architecte du Gouvernement, Officier de l'ordre impérial de la Légion d'honneur, membre de l'Ordre pour le mérite civil de Prusse et Commandeur de plusieurs ordres étrangers.

La composition et l'impression de notre numéro ne nous permettent point, ce mois-ci, de publier une notice sur la vie et les ouvrages de cet artiste distingué, mais nous comptons prochainement être en mesure de la donner.

Une dépêche de Berlin, en date du 6 mars, a annoncé la mort du célèbre peintre *Pierre de Cornélius*, le chef de l'école allemande moderne.

Il était né à Dusseldorf en 1787.

Pierre de Cornélius est le peintre populaire de l'Allemagne; ses œuvres principales sont le *Cycle de Niebelungen*, vaste composition où sont représentées les légendes allemandes, et les quatre grandes fresques de l'église Saint-Louis de Munich.

Pierre de Cornélius était directeur de l'Académie de Berlin.

MINISTÈRE DE LA MAISON DE L'EMPEREUR ET DES BEAUX-ARTS.

SURINTENDANCE DES BEAUX-ARTS.

SALON DE 1867

Le 11 mars a eu lieu le dépouillement du scrutin ouvert pour l'élection du jury chargé de l'examen des ouvrages envoyés à l'Exposition de 1867.

Ont été élus :

SECTION DE PEINTURE, DESSINS, ETC.

Jurés titulaires :

MM. Cabanel, Gérome, Pils, Bida, Fromentin, Baudry, Th. Rousseau, J. Breton, Français, Meissonnier.

Supplémentaires :

MM. Brion, Gleyre.

SECTION DE SCULPTURE ET GRAVURE EN MÉDAILLES.

Jurés titulaires :

MM. Dumont, Barye, Guillaume, Cabet, Perrand, Soitoux.

Supplémentaires :

MM. Jouffroy, Cavelier.

SECTION D'ARCHITECTURE.

Jurés titulaires :

MM. H. Labrouste, A. Lenoir, Duc, Vaudoyer.

Supplémentaires :

MM. Renaud, le baron de Guilhermy

SECTION DE GRAVURE ET LITHOGRAPHIE.

Jurés titulaires :

MM. Henriquel-Dupont, François, Mouilleron, Gaucherel.

Supplémentaires :

MM. Ed. Girardet, Eichens (Hermann).

Jurés nommés par l'administration :

SECTION DE PEINTURE, DESSINS, ETC.

Jurés titulaires :

MM. Cottier, Th. Gautier, Lacaze, marquis Maison, F. Reiset.

Juré supplémentaire :

M. Arago.

SECTION DE SCULPTURE ET GRAVURE EN MÉDAILLES.

Jurés titulaires :

MM. Ch. Blanc, Michaux, Paul de Saint-Victor.

Juré supplémentaire :

M. Soulié.

SECTION D'ARCHITECTURE.

Jurés titulaires :

MM. Boeswiswald, du Sommerard.

Juré supplémentaire :

M. Gasnier.

SECTION DE GRAVURE ET LITHOGRAPHIE.

Jurés titulaires :

MM. le vicomte Delaborde, Marcille.

Juré supplémentaire :

M. Ad. de Beaumont.

MÉLANGES.

A Santo Crisogone in Trastevere à Rome on vient de découvrir la station de la septième cohorte des gardes. Des mosaïques bien conservées, des chambres avec voûtes et des murailles ayant des inscriptions à la mine de plomb ont été trouvées à une profondeur de plus de vingt pieds. Les inscriptions ont de l'impor-

tance pour la fixation de l'époque d'Alexandre Sévère, Les fouilles se continuent.

Les caisses contenant les belles **peintures à fresques de Lunini**, disciple de Léonard de Vinci, récemment achetées en Italie par le Louvre, sont arrivées à Paris Ces peintures vont être installées au premier étage du Louvre, dans l'ancienne salle des bijoux, à côté du grand salon carré.

Une tombe romaine a été rencontrée par la bêche d'un jardinier des environs de Vienne (Isère). Cette tombe, non creusée dans un bloc, mais formée de pierres plates ajoutées les unes aux autres et recouvertes de grandes briques estampillées du mot *Clarianus*, contenait un squelette en partie consumé et qu'à sa taille, de 1 mètre 40 centimètres, ainsi qu'à divers objets de toilette qui l'accompagnaient, l'on peut présumer avoir été celui d'une jeune fille.

La tombe n'ayant jamais été violée, chaque chose que le temps n'avait pas anéantie était restée à sa place, sans autre dérangement que celui résultant de l'affaissement du squelette à peu près réduit en poussière.

Autour de la tête se trouvaient plusieurs aiguilles de cheveux, et à l'endroit qu'avaient occupé le cou et la poitrine, un collier, une fibule et des épingles.

La pièce la plus précieuse est le collier; il est en fil d'or aplati, à articulations en forme de 8, divisé de distance en distance par des grains ronds en cornaline rouge qui, au nombre de six, partagent le collier en sept parties égales, et orné sur le devant du cou d'un trèfle d'où pend une poire striée de la même pierre entre deux perles fines; deux autres petites perles, sertées à jour dans un chaton d'or, pendent aussi un peu plus loin à droite et à gauche.

Ce collier, qui a 43 centimètres de long, est complet et se termine d'un bout par un crochet, et de l'autre par un anneau. Mince et fait avec un peu d'or, il est d'un effet plutôt gracieux que riche et ne pouvait guère convenir qu'à une jeune personne.

Deux épingles, trouvées dans le voisinage du collier, devaient servir à joindre les vêtements sur la poitrine : elles sont en or; la tête de l'une est une perle en lapis-lazuli ; celle de l'autre une pierre grise au-dessous de laquelle était enchâssée une pierre carrée dans un chaton qui est vide. Elles ont chacune 4 centimètres et demi de longueur totale.

La fibule attachait sans doute un peplum par l'épaule ou par le bras, selon la place qu'elle occupait dans le tombeau. Elle est en cuivre doré et enjolivée de fleurons en émail. Il ne manque rien à sa conservation.

Les aiguilles de cheveux sont au nombre de cinq, une en bronze, les autres en ivoire ; elles ont de 8 centimètres 1/2 à 9 1/2 de long; celle de bronze se termine par une tête longue striée en spirale ; de celles qui sont en ivoire, deux sont à tête plate ; la tête d'une autre a la forme d'un grain de blé ; la quatrième est une aiguille ordinaire percée d'un trou pour y passer l'attache avec laquelle on nouait les cheveux.

L'Académie des beaux-arts, dans sa séance du 23 mars, a partagé le prix d'architecture Achille Le Clère entre :

M. Jules Leflou, né à Douai, le 16 juillet 1843, élève de MM. Le Bas et Ginain, auteur du projet inscrit sous le nº 10, et dont l'épigraphe est : *Enfin!*

Et M. Samuel-Emile-Jammes Ulmann, né à Paris, le 24 novembre 1844, élève de MM. Le Bas et Ginain, auteur du projet inscrit sous le nº 21, dont l'épigraphe est : *L'industrie est sœur de la science.*

BIBLIOGRAPHIE.

Deux savants bien connus et dont les noms seuls sont une recommandation, M. *François Lenormant* et M. *Félix Robiou*, viennent d'entreprendre la publication dans des conditions exceptionnelles de bon marché, d'un recueil étendu et choisi des plus beaux modèles antiques, à la fois dans l'art pur et dans ses applications aux besoins de la vie.

Les *chefs-d'œuvre de l'art antique*, tel est le titre de ce remarquable ouvrage, qui ne comprendra pas moins de 900 planches dessinées et gravées par les meilleurs artistes italiens, imprimées sur papier teinté. Le texte qui accompagne les planches se distingue par une érudition sévère et précise, bien que dégagée de tout appareil de pédantisme, des explications brèves et substantielles, un profond sentiment des arts, enfin un style clair et élégant.

L'ouvrage formera sept volumes in-4, divisés en cent quatre-vingts livraisons de cinq planches chacune, au prix de 1 fr. 25 la livraison. Les trois premiers volumes ont paru. On souscrit au bureau du journal.

L'éditeur responsable : A. Lévy.

IMPRIMERIE L. TOINON ET Cᵉ, A SAINT-GERMAIN.



1er MAI 1867.

SOMMAIRE DU N° 5.

L'ARCHITECTURE AUX SALONS ANNUELS.

« Monsieur,

« Je vois dans la *Chronique des Arts* du 11 avril un article succinct intitulé le Salon de 1867. Il y est question des différents genres de peinture, de la sculpture, des dessins, des miniatures, des pastels, des gravures et des lithographies, mais non de l'architecture. Cependant on admet aussi au Salon l'architecture, elle est comprise dans ce nombre de 2,745 objets exposés cette année que vous rappelez, et elle est admise à recevoir certaines récompenses. Loin de moi, Monsieur, de chercher à jeter un blâme sur cet article, je serais bien mal venu à le faire en tout état de cause, et surtout en présence des remarquables travaux publiés par M. Charles Blanc sur l'architecture dans la *Gazette des Beaux-Arts*, et qui viennent démontrer au contraire votre sollicitude pour cet art ; mais, tout en reconnaissant qu'il ne s'git ici tout au plus que d'un oubli, je prends la liberté de vous soumettre quelques réflexions et de vous exprimer les regrets que j'éprouve pour l'architecture en voyant généralement envisager avec quelque indifférence cet art, le plus grand de tous, celui duquel découlent tous les autres et qui les grandit quand il les touche, et vous faire part d'une observation que je fais chaque année en ouvrant le livret et en lisant le règlement relatif à l'Exposition.

« Je lis, à l'article 2 : « Sont admises à l'Exposition les « œuvres des sept genres ci-après désignées :
« 1° Peinture;
« 2° Sculpture, etc.;
« 3° Architecture, etc.; »
et à l'article 9 : « Un appendice du catalogue sera consacré « aux ouvrages de peinture et de sculpture qui auront été « exécutés depuis l'Exposition dernière dans les monuments « publics, et qui par la place fixe qu'ils occupent dans la dé« coration de ces monuments ne sont pas susceptibles de « figurer au Salon.... »

« C'est-à-dire que (art. 2) on recevra des dessins d'archi-

tecture, mais que (art. 9) telle église, tel théâtre (l'architecture elle-même) qui viennent d'être achevés, qui sont des œuvres immenses et par excellence l'expression des idées et des formes d'art de la génération actuelle, ne peuvent entrer en concours avec les œuvres que ces monuments renferment. On admet au concours un détail du monument et non l'ensemble, le monument lui-même. Autant, dans un tableau, admirer les personnages et ne pas tenir compte du paysage ou de l'intérieur dans lequel ils sont placés : le monument, le contenant, n'est-il donc qu'une simple enveloppe bonne uniquement à contenir des joyaux, ou est-il un art aussi bien que le contenu ?

« Que représentent à l'Exposition les dessins d'architecture? Ce n'est ordinairement que la représentation sur papier d'un édifice, exécuté ou non, qu'on n'a pas sous les yeux. Que représentent les œuvres des peintres et des sculpteurs? l'objet lui-même et non l'esquisse de tel ou tel tableau ou de telle statue avant ou après l'exécution. Comment alors mettre en présence et comparer des choses aussi complètes d'un côté et aussi incomplètes de l'autre? Comment comparer des œuvres d'architecture, esquissées sur du papier, qui sont en projet, avec des peintures sur mur ou des satues de marbre, qui sont le but même? De deux choses l'une : ou il faudrait ne pas accueillir au Salon les ouvrages d'architecture et déclarer, ce qui est impossible, que l'architecture n'est pas un art, ou il faudrait que les architectes pussent profiter du privilége accordé aux autres genres par l'article 9 du règlement, et qu'ils pussent participer aux médailles d'honneur même, quand leur bagage complet, une fois admis au concours, en serait jugé digne.

« On m'a fait remarquer que les architectes trouvent leur récompense d'une autre manière. Mais s'ils reçoivent à l'occasion la croix d'honneur pour leurs œuvres, en dehors du Salon, ce qui est dû au jugement éclairé de l'administration, les autres artistes sont récompensés à ce point de vue, de la même manière, car je vois qu'après l'exposition dernière neuf croix ont été données et qu'il ne s'y trouve pas cette fois d'architectes ; chacun, en définitive, de ce côté, a donc sa part.

« Mais ce que je n'aperçois nullement aujourd'hui, c'est l'égalité des situations devant le public et devant le jury, égalité qui devrait entraîner celle des récompenses entre les artistes exposants. Recevoir une récompense quelconque d'un jury présente un attrait qui ne sera jamais contesté, et il faudrait, il me semble, que tous les artistes pussent présenter leurs œuvres et profiter des différents genres de récompenses, ce qui n'existe pas actuellement. En un mot, les architectes devraient avoir la faculté de faire inscrire leurs monuments à l'appendice du catalogue dans les conditions indiquées à l'article 9 pour les peintres et les sculpteurs.

« Veuillez excuser, Monsieur le Directeur,

« RUPRICH-ROBERT. »

Cette lettre, adressée par un de nos confrères à M. le directeur de la *Gazette des Beaux-Arts* et publiée dans la *Chronique des Arts et de la Curiosité*, exprime trop bien les sentiments des architectes pour résister au désir de l'insérer.

Chaque année les journaux publient presque tous sans exception des comptes rendus souvent fort étendus sur les œuvres d'art exposées.

La peinture et la sculpture y sont passées en revue quelquefois avec plus de passion que de justice, et c'est à peine si quelques lignes sont consacrées à la fin des articles à l'architecture, qui en général y est traitée avec la plus grande légèreté, malgré la place légitime qu'elle devrait occuper par les conditions d'art qu'elle présente.

La demande de notre confrère de faire figurer au catalogue des Expositions les monuments exécutés par les architectes et de les faire entrer en sérieuse concurrence avec les œuvres des peintres et des sculpteurs pour les grandes médailles d'honneur qui sont décernées à la suite des Expositions, nous paraît trop juste pour que nous ne lui prêtions point l'appui de la publicité de notre revue. Il est très à désirer et il nous paraît juste, qu'à l'avenir les monuments élevés par les architectes entrent pour une part dans l'appréciation des jurys chargés de décerner les récompenses.

C'est à l'œuvre que l'on reconnaît l'ouvrier, et tel projet qui habilement rendu séduit les yeux, l'imagination, et reçoit une récompense, ferait une triste figure à l'exécution qui est tout pour l'architecte.

Michel-Ange et Brunelleschi n'ont point fait tant et de si beaux dessins que nous en faisons à notre époque, nos musées nous le prouvent ; et pourtant leurs œuvres sont passées à la postérité par le génie et la hardiesse de leur conception. Le récent jugement des travaux d'architecture à l'Exposition universelle nous en offre un exemple : sur douze médailles à décerner, deux seulement et encore de deuxième et troisième rang ont été attribuées à des œuvres exécutées. Ce résultat nous paraît fâcheux.

L'exécution d'un monument présente tant de difficultés qu'elle relève le mérite de la réussite et laisse bien en arrière les projets et les restaurations, quelles que soient d'ailleurs l'habileté de leur rendu et les données souvent incontestables sur lesquelles elles reposent; nous ne comprenons point que jusqu'à présent l'exécution n'ait point tenu une plus large part dans le jugement porté habituellement par les jurys et dans le choix des récompenses qu'ils décernent.

A. NORMAND

EXPOSITION UNIVERSELLE.

LA FAIENCE ET LES VITRAUX AU CHAMP DE MARS.

Les arts céramiques ont à l'Exposition du Champ-de-Mars des échantillons extrêmement remarquables. La peinture sur verre, elle aussi, y est assez bien représentée pour sa part et nous nous proposons d'entretenir nos lecteurs de ce que nous y avons vu et aussi de ce que nous aurions voulu y voir.

La faïence, définie dans bon nombre de livres et de dictionnaires, une poterie de terre vernissée, à fond blanc, l'est ainsi assez mal pour qu'il vaille la peine de chercher une définition plus juste.

Elle est toujours une poterie de terre recouverte d'un émail blanc ou coloré, et le plus souvent blanc et opaque, afin de cacher la couleur de la terre qui est rougeâtre, blanchâtre ou d'un gris plus ou moins foncé. Dans ces derniers temps on a appelé faïence toute poterie qu'on pouvait par son opacité opposer à la porcelaine, qui, elle, est toujours diaphane. Les poteries vernissées, les terres de pipe ou terres blanches, recouvertes d'un émail complétement transparent, et qui à l'origine s'étaient appelées demi-porcelaine, porcelaine opaque, ont été confondues avec la belle faïence italienne, unique encore dans le monde au point de vue de sa valeur artistique, quoi qu'en disent des amateurs entichés, à genoux devant les vieux tessons de nos anciennes manufactures.

Quelque chose chez nous vaut-il encore, comme grandeur et cachet personnel d'artiste, une amphore ou une buire d'Urbin ou de Ferrare? Nous ne le croyons pas. Si de nos vieilles manufactures sont sortis parfois des produits gracieux, coquets et de bon goût, ces produits, destinés à remplacer des ustensiles de métal plus précieux, n'étaient point aimés, comme en Italie, pour eux-mêmes et pour le cachet tout personnel que l'ouvrier, l'artiste on peut le dire, leur avait imprimé.

Le nom de faïence, selon quelques auteurs, vient de Faënza, ville de la Romagne. On pense que cette poterie fut inventée là, et que des débris de vases d'Égypte qui y avaient été apportés, ainsi que quelques imitations grecques de ces derniers, en donnèrent la première idée. S'il faut en croire cette tradition, des débris émaillés grossièrement de vert et de bleu firent inventer cette brillante poterie à effets multiples, que les Lucca della Robbia, les Georgio Andreoli et bien d'autres élevèrent à la hauteur d'un art.

Il est quelques personnes qui veulent faire à notre pays honneur de cette invention. On a dit, en effet, que le nom de faïence est tiré du petit bourg de Fayence (département du Var), un des premiers endroits où l'on ait fait des poteries émaillées.

L'Italie faisait de la faïence au xve siècle.

La France en fit au xvie siècle et, avec Bernard de Palissy, la seule personnalité vraie de cette époque dans l'art de terre, elle mit au monde une poterie bizarre, riche, très-décorative, dont les amateurs se disputent aujourd'hui les débris.

C'est en 1555 que le hasard ayant fait tomber entre les mains de Palissy une coupe de faïence italienne d'une grande beauté, la vocation de ce grand homme du travail et de la persévérance dans la lutte se prononça d'une manière définitive. Peintre verrier, il appartenait déjà aux hommes du feu et de la couleur resplendissante, aux amis du reflet prismatique, doré ou argenté, brillant de la braise du rubis, bleu comme le saphir ou opulent comme l'émeraude. Il fallait chercher, chercher beaucoup avec une opiniâtreté incroyable, et il allait enfin rencontrer sous ses pas non les richesses d'émail de maëstro Georgio, mais les ornementations vernissées que nous connaissons, les beaux carreaux d'Écouen, pavé brillant et doux à la fois, et les superbes reptiles qu'il devait placer dans les jardins qu'il avait inventés, œuvres de caprice, de goût et d'art que nos jardins dits anglais rappellent un peu de nos jours.

Bien que Bernard de Palissy ait fait bon nombre de plats, de jattes, de coupes ornés de figures d'animaux, il n'employa guère ses talents qu'à embellir les jardins, les appartements et les portiques des châteaux. Du reste, il tint toujours ses procédés secrets et pour cause. Inquiété pour sa religion et toujours à la veille de périr victime de ses croyances, il gardait ses talents qui le rendaient précieux et qui lui valaient la protection des grands, si utile pour lui dans les moments de péril.

Il mourut avec ses secrets qu'il n'eut pas le temps de transmettre. Le maître mort, nous n'eûmes pas plus de faïence et de poteries d'art qu'auparavant.

Quelques vieilles chroniques rapportent que ce fut le duc de Nevers qui fit venir en France des ouvriers faïenciers italiens. Henri IV, en 1600, donna des statuts à la corporation des faïenciers. En 1603, il établit des manufactures de faïence blanche et peinte en plusieurs endroits du royaume, à Paris, à Nevers, en Saintonge.

L'Exposition du Champ-de-Mars offre aux regards curieux de beaux échantillons des divers genres de faïence qui se fabriquent en France. Nos manufactures sérieuses, et j'appelle ainsi celles qui cherchent et qui ne s'en tiennent pas uniquement à la routine, y sont toutes représentées. Nous avons vu avec plaisir la manufacture impériale de Sèvres exposer à côté de ses vases en délicieuse porcelaine, si élégants dans leurs formes, de grandes plaques réunies portant des peintures décoratives d'un bel effet.

A-t-elle voulu nous dire que la fresque, cette peinture si éminemment monumentale et qui ne peut pas vivre sous l'humidité de notre ciel, peut être avantageusement remplacée par l'émail inaltérable en quelque sorte? Nous le croyons, et elle a bien pensé et bien dit. Oui, en effet, cette peinture qui a subi l'épreuve du feu, cette couleur que le métal a donnée à l'émail peuvent braver le temps. Qu'est un peu d'air humide, qu'est un tiède rayon de soleil à côté des ardeurs du four qui dévore avidement et en grondant d'énormes morceaux de combustible et fond les sables, les liquéfie et leur incorpore les sels métalliques avec leurs colorations si persistantes?

M. Yvon a signé une grande peinture allégorique destinée peut-être à quelque fronton de palais. Nous tâcherons d'y revenir. A côté sont des compositions religieuses d'un beau caractère.

Pourquoi nos grandes manufactures n'essayent-elles rien de ce genre? La peinture sur faïence peut devenir d'une grande ressource en architecture; et puisqu'elles jugent à propos de sortir quelquefois de leur fabrication ordinaire et fondamentale, puisqu'elles laissent quelquefois de côté les assiettes, les bols, les jattes usuelles pour le cachepot, le vase d'ornement, la buire, elles devraient faire un pas de plus pour aborder la grande plaque peinte, la plaque qui, jointe à la plaque, comme Sèvres nous l'a montré, finit par couvrir d'immenses murailles de peintures inaltérables et pleines d'effet.

Peu de personnes sont initiées aux divers procédés employés pour l'émaillage, la coloration et la peinture des faïences; aussi ne se doute-t-on pas généralement de tout ce que peut produire d'effet une peinture faite dans de bonnes conditions sur leur émail. On a peut-être trop facilement à la mémoire certaines productions maigres et filandreuses, sans caractère sérieux, timides et marchant côte à côte pour l'aspect et les moyens employés avec la peinture sur porcelaine, telle que le commerce ou la main d'inhabiles amateurs nous l'offre. La peinture sur faïence ne doit avoir rien de commun avec ce travail de patience, véritable variété de la broderie au petit point. Non, elle doit être large, monumentale, sobre, individuelle, c'est-à-dire originale, parce qu'elle est libre et savante, parce qu'elle n'admet que fort difficilement l'hésitation et la retouche.

La plaque de terre cuite destinée à devenir faïence est d'abord trempée dans un bain de pâte d'émail claire et presque liquide. Elle en sort revêtue d'une couche compacte, d'un ou deux millimètres d'épaisseur, qui se réduit presque aussitôt, par l'évaporation de l'eau, en une couche de poussière fine et blanche dont les grains entre-croisés et liés entre eux par les oppositions de leurs angles demeurent suffisamment adhérents, malgré la disparition de l'eau qui leur servait de véhicule. C'est dans cet état que l'artiste la prend pour la revêtir de sa pensée. Et pour cela, il délaye ses couleurs à l'eau et peint sur cette couche absorbante et fragile, qu'il doit craindre de désagréger, avec la rapidité de l'improvisation. On comprend que sa manière est forcément sobre et large, et que ce n'est ni par un pointillé précieux qu'il peut chercher à se recommander, ni par les rondeurs longtemps caressées de ses figures. Il lui est impossible de rien faire qui ne sente la liberté, l'esprit, l'improvisation, s'il est de ceux qui savent leur art et qui l'aiment d'un amour sérieux et viril.

Nous n'avons pu visiter encore l'Exposition qu'en courant. Nous avons jeté un rapide coup d'œil sur l'ensemble des trésors artistiques et industriels réunis là. Nous avons besoin, pour parler avec intérêt de ce qui mérite d'être signalé en céramique et en émail, de tout revoir avec attention et en détail.

M. Devers est le premier artiste dont les travaux en faïence nous aient attiré. Ils doivent nous occuper ici d'abord, car il a le mérite incontestable d'avoir, il y a déjà quelques années, montré le premier la route aux céramistes français. Bon nombre de ceux que nous connaissons ont été ses élèves et sont ses dignes émules aujourd'hui. Italien et peintre du roi d'Italie, il expose avec ses compatriotes; mais il appartient à la France, sa patrie adoptive, par Ary Scheffer, son maître, par son séjour parmi nous, et surtout par ses travaux.

M. Devers a exposé entre autres choses un tableau colossal représentant deux anges gardant le sommeil d'un enfant. Ce tableau en plaques de faïence couvre toute la partie postérieure d'une maison italienne charmante et fraîche au possible. Les murs latéraux ainsi que la façade ont aussi quelques médaillons en relief représentant des têtes allégoriques, émaillées, dont les couleurs douces concourent délicieusement à faire valoir la construction qui les enchâsse, le bijou dont elles sont les pierreries.

Nous avons vivement regretté de ne pas voir, parmi les nombreux vitraux exposés, un plus grand nombre de spécimens de l'École de Toulouse. Ceux qui sont venus de cette ville se distinguent par un cachet particulier et sont remarquables entre tous. Nous aurions voulu en voir de M. Bergès, cet artiste humble, à l'esprit si original, architecte savant et coloriste admirable. Ils eussent enrichi et complété l'exposition toulousaine.

Nous n'avons encore pu voir les verrières de M. Maréchal, de Metz, lors de notre récente visite au Champ-de-Mars, il s'installait à peine.

Léon DAUTEZAC.

(*La suite prochainement.*)

SOCIÉTÉ ACADÉMIQUE D'ARCHITECTURE DE LYON.

PROGRAMME DU CONCOURS PUBLIC

POUR L'ANNÉE 1867.

La Société académique d'Architecture de Lyon, désirant perpétuer par le dessin le souvenir de tous les monuments et fragments d'art de la ville de Lyon et du département du Rhône que la vétusté, l'incurie ou les modifications des voies publiques menacent d'une destruction prochaine, ouvre dans ce but un Concours annuel, auquel elle invite les architectes et les artistes lyonnais et étrangers.

A cet effet, elle publie chaque année un Programme de tous les objets qui, par leur mérite architectonique, lui paraîtront dignes d'être préservés de l'oubli, et dont

la disparition serait imminente. Ce Programme est déposé au secrétariat de l'École des beaux-arts de Lyon, où les personnes qui désirent participer au Concours peuvent en demander un exemplaire.

Les concurrents seront libres de choisir sur la liste du Programme les sujets de leurs études, à la condition de fournir au moins cinq feuilles de dessin. Tous les objets devront être mesurés et dessinés, avec l'indication des profils et détails nécessaires à leur complète interprétation; l'échelle adoptée sera mentionnée sur chaque dessin. La feuille devra contenir plusieurs dessins de la même catégorie pour les sujets d'une dimension minime.

Le format des feuilles devra être uniforme et de la dimension d'un quart de feuille grand-aigle.

Les dessins devront être envoyés *franco* au Palais des Beaux-Arts de Lyon, à l'adresse du Secrétaire de la Société, avant le mercredi 4 décembre prochain, terme de rigueur.

Tous les dessins porteront, avec une épigraphe, une lettre ou un chiffre distinctif, la signature de leur auteur. Ce nom sera recouvert d'un cachet qui ne sera enlevé qu'après le jugement.

Comme pour le Concours annuel d'Architecture fondé par la Société, le rapport sur ce nouveau Concours sera confié à une Commission de sept Membres élus au scrutin secret. Le jugement sera ensuite rendu par la Société, également au scrutin secret, à la majorité des suffrages.

Les récompenses se composent :

D'une *Médaille d'or* pour le premier prix;

D'une *Médaille d'argent* pour le second prix;

De *Médailles de bronze* pour les mentions.

Les dessins primés ou mentionnés, jugés dignes d'être conservés, appartiendront à la Société, qui autorisera leur auteur à en prendre un calque ou une reproduction. Elle se réserve, en outre, le droit de les faire graver ou lithographier, en indiquant sur chaque planche le nom du lauréat.

Pour l'année 1867, la Société met au Concours l'étude et la reproduction des œuvres suivantes :

Balustrade d'escalier, en fer forgé, place Léviste, 4.

Porte, rue Lanterne, 24. Dessin d'ensemble.

Porte d'allée, grande rue des Feuillants, 3.

Porte d'allée, rue Royale, 33.

Boiseries à l'intérieur de l'église des Chartreux.

Autel et études, intérieur de la chapelle du Collége.

Boiseries au rez-de-chaussée de l'ancien Hôtel des Monnaies, rue de la Charité.

Grillage des fenêtres des archives de l'Hôtel-de-Ville, avec le chambranle qui l'entoure. (S'adresser, pour les dessiner, à M. l'architecte en chef de cette ville.)

Imposte, bois et fer, place du Petit-Change, 1.

Grilles en fer de l'ancien Séminaire, transportées au nouveau Séminaire de Saint-Just.

Imposte en bois d'une porte d'allée, rue Mercière, 1.

Porte d'allée, petite rue de Cuire, 1 (Croix-Rousse).

Cartouche au-dessus d'une porte d'allée, place des Bernardines, 1.

Boiseries de la Salle du Conseil, à la Charité.

Porte de l'ancienne chapelle des Pénitentes de la Miséricorde, transportée à Vaise, rue Saint-Pierre-de-Vaise, 32.

Porte d'allée, place Saint-Jean, 8.

Façade d'une maison, rue Juiverie, 21.

Façade sur cour, rue Mercière, 4.

Détails romans de l'église Saint-Paul.

Plan et détails de l'escalier de l'ancien couvent des Carmélites, côte des Carmélites, 10.

Façade de l'hôtel de Parcieu, place Bellecour, angle de la rue Boissac,

Porte en fer ouvragé, rue Romarin, 1 (escalier de cave).

Porte de l'hôtel de Varey, rue Saint-Joseph.

Tourelle d'escalier, rue des Macchabées, place du Bœuf-Couronné.

Porte, rue Sainte-Catherine, 5. Menuiserie et ferronnerie.

Vestibule de la maison Tholozan, port Saint-Clair.

Porte d'allée de la maison Tholozan, port Saint-Clair.

Porte, rue Palais-Grillet, 10, avec couronnement en pierre.

Imposte de la porte d'allée, rue Centrale, 11.

Imposte en fer, place du Petit-Change, 3.

Plafonds, salons et détails intérieurs de l'hôtel de l'Europe, rue Louis-le-Grand.

Lyon, 7 mars 1867.

GOUVERNEMENT GÉNÉRAL DE L'ALGÉRIE.

CONCOURS

POUR LA CONSTRUCTION D'UN PALAIS DE JUSTICE A ALGER.

Un concours est ouvert par le Gouvernement général de l'Algérie pour la construction, à Alger, d'un Palais de Justice.

Les projets devront parvenir au gouverneur général de l'Algérie, au plus tard le 15 novembre 1867. Ils comprendront :

1° Le plan de tous les étages, à une échelle de 0,005^{m};

2° Une élévation principale, à l'échelle de 0,01^{c};

3° Une élévation latérale à la même échelle;

4° Une élévation postérieure avec deux coupes au moins, l'une transversale et l'autre longitudinale, à l'échelle de 0,005^{m};

5° Un plan général à l'échelle de 0,001^{m};

6° Un détail estimatif circonstancié de la dépense ;

7° Enfin, une note explicative du projet.

Les plans, élévations et coupes seront dûment cotés au moins dans leurs parties essentielles.

Les pièces ne porteront pas le nom des auteurs des projets, qui devront se borner à y inscrire une épigraphe ou une devise.

Cette épigraphe sera répétée dans un pli cacheté qui contiendra également les nom, prénoms et résidence de l'auteur. Ce pli ne sera ouvert qu'après l'avis du conseil général des bâtiments civils.

L'auteur du projet qui obtiendra le nº 1 recevra un prix de 6,000 fr. et pourra, en outre, être chargé de la direction des travaux de construction de l'édifice. Cependant, l'administration se réserve toute liberté à cet égard.

Un prix de 4,000 fr. sera accordé à l'auteur du projet classé sous le nº 2.

Les projets primés deviendront la propriété de l'Administration, qui en disposera comme elle l'entendra.

NOMENCLATURE DES PIÈCES ET LOCAUX DEVANT ENTRER DANS LA DISTRIBUTION GÉNÉRALE DU PLAN.

---

1 Salle de pas perdus, et près de l'entrée une loge de concierge.

SERVICE DE LA COUR D'ASSISES.

1 Salle d'audience,
1 Pièce pour les délibérations,
1 Pièce pour vestiaire des Conseillers,
1 Cabinet pour le Président,
1 Cabinet pour l'Avocat Général des Assises,
1 Cabinet pour délibération du Jury (réserve),
1 Cabinet pour les témoins à décharge,
1 Cabinet pour les témoins à charge,
2 ou 3 cellules pour les accusés.

SERVICE DE LA COUR IMPÉRIALE.

1re Chambre.
1 Salle d'audience,
1 Pièce pour les délibérations,
1 Pièce vestiaire pour les conseillers,
1 Cabinet pour le Président.

2e Chambre. (Police correct.)
1 Salle d'audience,
1 Pièce pour les délibérations,
1 Pièce vestiaire pour les conseillers,
1 Cabinet pour le Président,
1 Pièce pour les témoins à décharge,
1 Pièce pour les témoins à charge,
1 Pièce pour les prévenus.

3e Chambre.
1 Salle d'audience,
1 Pièce pour les délibérations,
1 Vestiaire,
1 Cabinet pour le Président.

Chambre des mises en accusat.
1 Pièce pour les délibérations,
1 Cabinet pour le Président.

1 Pièce pour les avocats près la Cour imp.
1 Pièce pour les défenseurs près la Cour impériale.

Bibliothèque. (Communes à la Cour et au Tribunal.)
1 Pièce pour la bibliothèque,
1 Pièce pour dépôt de livres,
1 Pièce pour étudier.

Greffe de la Cour impériale.
1 Cabinet pour le greffier en chef, avec antichambre.
4 Pièces pour les commis greffiers,
1 Grande pièce pour le casier judiciaire,
1 Pièce pour archives,
Quelques pièces de débarras ou de réserve.

SERVICE DU PROCUREUR GÉNÉRAL.

Parquet du Procureur général.
1 Cabinet pour le Procureur général, avec salle d'attente,
1 Cabinet pour le secrétaire du Procureur général et le sous-secrétaire,
3 Cabinets pour trois avocats généraux,
2 Cabinets pour deux substituts et attachés,
2 Pièces pour archives.

SERVICE DU TRIBUNAL CIVIL.

1re Chambre civile.
1 Salle d'audience,
1 Pièce pour les délibérations,
1 Pièce vestiaire pour les juges,
1 Cabinet pour le Président; ce cabinet étant un peu grand pourra servir pour les référés,
1 Pièce pour les témoins à charge,
1 Pièce pour les témoins à décharge.

2e Chambre (Police correct.)
1 Salle d'audience,
1 Pièce pour les délibérations,
1 Vestiaire pour les juges,
1 Cabinet pour le Président,
1 Pièce pour les témoins à charge,
1 Pièce pour les témoins à décharge.

3e Chambre.
1 Salle d'audience,
1 Pièce pour les délibérations,
1 Vestiaire pour les juges,
1 Cabinet pour le Président.

Ordres.
1 Pièce pour le juge spécial aux ordres.

Greffe du Tribunal civil.
1 Cabinet pour le greffier en chef,
2 Pièces pour les commis d'ordre,
1 Pièce pour le commis de la 3e chambre,
1 Pièce pour le greffier de la 2e chambre (police correctionnelle).
1 Pièce pour l'état civil,
1 Pièce pour le casier judiciaire,
1 Pièce pour dépôt des pièces à conviction,
1 ou 2 Pièces pour débarras et réserve.

Bureau.
1 Pièce pour les défenseurs près le Tribunal civil, avec vestiaire.

INSTRUCTION CRIMINELLE.

DEUX CHAMBRES.

1re Chambre.
1 Cabinet pour le juge d'instruction,
1 Cabinet pour son secrétaire.

2e Chambre. Semblable à la première.

Pièces pour témoins et cabanons pour les prévenus communs aux deux chambres.

SERVICE DU PROCUREUR IMPÉRIAL.

1 Cabinet pour le Procureur impérial, avec salle d'attente,
1 Cabinet pour le secrétaire du Procureur impérial,
3 Cabinets pour trois substituts,
1 Grande pièce pour les commis et employés du parquet,
1 Pièce pour archives,
1 Cabinet pour l'huissier du parquet.

PETIT PARQUET.

1 Pièce d'attente pour les individus arrêtés préventivement,
1 Pièce pour les commissaires de police et les agents de la force publique,
1 Cabinet pour le Procureur impérial et son substitut,
Des lieux d'aisances répartis dans les différents services.
Débarras pour dépôt du gros matériel.

Vu et approuvé :

Le Maréchal de France,
Gouverneur général de l'Algérie,

Signé : Maréchal de MAC-MAHON, Duc de MAGENTA.

PROGRAMME.

L'emplacement destiné à la construction de cet édifice a la figure d'un quadrilatère s'approchant du rectangle ; il est compris entre le boulevard de l'Impératrice, la place Napoléon, la rue Bab-Azoun et la rue du Laurier.

La superficie totale de cet emplacement est de 2,982 mètres 25 centimètres : sa longueur sur le boulevard est de. . . . . 54 m. 68 c.
Sur la place Napoléon, de. . 58 66
Sur la rue Bab-Azoun, de. . 50 50
Sur la rue du Laurier, de. . . 56 20

L'angle formé par l'alignement de la rue du Laurier est 90° 25' 10".

Le boulevard et la rue Bab-Azoun sont bordés de galeries à arcades destinées à la circulation publique. Pour qu'il n'y ait pas de lacune dans ces galeries, les deux côtés du Palais de Justice donnant sur le boulevard et la rue Bab-Azoun auront des galeries à rez-de-chaussée. Ces galeries seront de 4 mètres dans œuvre.

L'entrée et la façade principale seront sur la place Napoléon.

La dépense de construction, établie d'après les prix courants du pays, ne devra pas dépasser la somme de 1,800,000 francs.

Le projet comprendra sept salles d'audiences de diverses grandeurs.
1 Pour la Cour d'Assises,
3 Pour la Cour impériale,
3 Pour le Tribunal civil.

Il comprendra en outre les dispositions, dépendances et accessoires nécessaires aux différents services judiciaires qui doivent y trouver place, et la distribution sera combinée de manière à satisfaire à tous les besoins suivant leur nature et leur mode de fonctionnement.

JURISPRUDENCE.

L'entrepreneur est-il responsable des vices de construction envers l'acquéreur de l'immeuble, même alors que le vendeur avait donné des instructions au constructeur pour le dispenser de l'observation des règles de l'art ? Telle était la question soumise à l'appréciation de la cinquième chambre de la cour dans son audience du 27 février dernier.

Voici les circonstances dans lesquelles se présentait cette question :

En 1861, M. Roy, propriétaire d'un terrain à Montmartre, se décide à faire élever une maison à quatre étages, et s'adresse, pour réaliser ce projet, à M. Lucas, entrepreneur. Voulant spéculer sur cette construction, il recommande à son entrepreneur la plus grande économie, et, dans ce but, il l'autorise à employer des matériaux de démolition, même pour la reconstruction d'un mur mitoyen qui séparait sa propriété à celle de Mlle de Génat. Les travaux achevés dans ces conditions sont acceptés par M. Roy.

Mais M. Roy tombe en faillite. Son immeuble est alors mis en vente, et le 9 mars 1864, adjugé aux enchères à Mme Bigot. Dans le cahier des charges, figurait une clause portant renonciation par l'adjudicaire à tout recours contre le vendeur, à raison des réparations qui pourraient être à faire à l'immeuble.

En 1864, Mlle de Génat, voulant acquérir la mitoyenneté du mur, fait commettre un expert pour constater l'état de ce mur, qu'elle prétendait être insuffisant pour le but qu'elle se proposait. Mme Bigot appelle alors en garantie le sieur Lucas, l'entrepreneur.

Le 12 juin 1866, le tribunal civil de la Seine avait rendu un jugement par lequel il condamnait M. Lucas à payer à Mme Bigot une somme de 5,134 fr., montant des travaux de réfection.

Sur l'appel interjeté par Lucas, la cour a rendu l'arrêt suivant :

« La cour. — Considérant qu'il résulte du rapport de l'expert que le mur dont s'agit, édifié par Lucas, en

qualité d'entrepreneur, était atteint de vices de construction dont celui-ci est responsable ; — que Lucas ne cesserait pas d'être responsable des vices de construction, alors même, ce qui n'est point établi, qu'il se serait conformé, en élevant ce mur, aux instructions de Roy, l'ancien propriétaire, l'entrepreneur étant toujours tenu de se conformer aux règles de l'art ; que la veuve Bigot, qui est aux droits de Roy, peut exercer toutes les actions qui appartenaient à ce dernier relativement à la chose vendue, et qu'aucune des clauses du cahier de son adjudication ne lui interdit l'exercice des actions qui, comme celles dont s'agit, sont une dépendance et un accessoire de la chose dont la propriété lui a été transmise :

« Considérant néanmoins qu'il est reconnu par la veuve Bigot que les premiers juges ont à tort condamné Lucas à payer à cette dernière la dépense entière de reconstruction des fondations du mur dont la moitié est à la charge de la fille Génat ; qu'il y a lieu, en faisant déduction de cette moitié, de réduire la somme due par Lucas à celle de 2,567 fr. ;

« Met l'appellation au néant, et, sans s'arrêter aux fins et conclusions de Lucas, desquelles il est débouté, ordonne que ce dont est appel sortira son plein et entier effet à 2,567 fr. ;

« Ordonne la restitution de l'amende ; fait masse des dépens pour être supportés, les 3/4 par Lucas, le 1/4 par la femme Bigot ; le coût de l'arrêt à la charge de Lucas. »

Is. Schmoll,
Avocat à la Cour impériale.

MÉLANGES.

Le Conseil supérieur du Jury international vient de décider que le nombre des récompenses primitivement fixé en dehors des grands prix, à 100 médailles d'or, 1000 médailles d'argent, 3000 médailles de bronze et 5000 mentions honorables, serait élevé à

900 médailles d'or,
3000 médailles d'argent,
4000 médailles de bronze,
5000 mentions honorables.

Il n'y aura pas de rappel des récompenses antérieures.

Les Beaux-Arts, malgré la demande du Jury, n'ont eu aucune part dans cette averse inattendue de générosité.

Une station des hommes de l'âge de pierre a été découverte récemment en Provence aux environs de la ville d'Aix. C'est sur la colline des Pauvres, tout près de la ville, dans une espèce de caverne formée par les anfractuosités des rochers, que cette station a été trouvée par M. Marion, attaché à la faculté des sciences de Marseille. Il a été reconnu un gisement assez considérable de silex taillés pour haches, couteaux et flèches.

Il est probable que c'était là un rendez-vous de chasse où se réunissaient les indigènes de cette époque dans leurs excursions cynégétiques contre les fauves qui hantaient cette contrée couverte alors de bois touffus. On a reconnu des traces certaines du feu qui avait été allumé dans cet antre, probablement pour y préparer les repas des chasseurs primitifs et y faire cuire le gibier qu'ils avaient tué.

Cimetière de la ville de Paris. Le conseil municipal de Paris vient d'approuver l'acquisition de nombreux terrains destinés à l'établissement d'un nouveau cimetière à Méry-sur-Oise.

C'est à l'extrémité de la vallée de Montmorency que sera située la nouvelle nécropole de Paris, sur un immense plateau d'environ 1,000 hectares, dont la surface à pente douce est en partie couverte de bois, et dont le point culminant, situé près de Méry, s'élève à 90 mètres au-dessus de l'Oise. Ces terrains sont situés sur les communes de Méry, Frépillon, Bessancourt et Saint-Ouen-l'Aumône (arrondissement de Pontoise).

Quelques accidents de terrain que présente cette vaste surface acquise permettront d'y créer des sites variés et pittoresques.

Un chemin de fer spécial, partant du cimetière Montmartre, se reliera d'abord au chemin de fer de Ceinture, puis gagnera la station d'Ermont, où il communiquera avec les lignes de l'Ouest et du Nord, et aboutira au nouveau cimetière, distant de 32 kilomètres de Paris.

Une chapelle funéraire sera élevée dans le cimetière du Nord ; on y déposera les corps en attendant qu'ils soient transportés par les chemins spéciaux au nouveau cimetière.

Les fosses communes seront supprimées.

Il n'y aura plus que deux sortes de concessions : les unes à perpétuité et les autres gratuites pour trente ans ou pour cinquante ans.

L'Éditeur responsable : A. Lévy.

IMPRIMERIE L. TOINON ET Cie, A SAINT-GERMAIN



1er JUIN 1867.

SOMMAIRE DU N° 6.

LE SALON ANNUEL AUX CHAMPS-ÉLYSÉES.

ARCHITECTURE.

L'exposition annuelle du Palais de l'Industrie aux Champs-Élysées coïncidait cette année avec l'Exposition universelle. Beaucoup d'artistes, et des meilleurs, occupés par les soins de cette grande exhibition internationale, n'ont donc pu y prendre part, et cependant l'importance, la valeur de l'exposition d'architecture prouve qu'en dehors des élus du Champ de Mars, il y a encore des artistes nombreux et de talent.

Ouverte trop tôt pour être utile aux artistes et les faire profiter de l'arrivée de nombreux étrangers, l'Exposition va se clore, malgré les demandes et les réclamations bien justes d'un grand nombre des exposants; elle ferme au 5 juin, au moment où les étrangers attirés par l'Exposition universelle, et qu'il eût été important de mettre à même de visiter cette Exposition, commencent seulement à affluer à Paris.

Ces réclamations n'ont pu être admises par l'administration supérieure. La bienveillance très-connue de M. le comte de Nieuwerkerke, sénateur et surintendant des beaux-arts, est un garant pour les artistes que des considérations d'un ordre impérieux l'ont empêché de faire droit à une demande à laquelle ils avaient un grand intérêt. Le surintendant des beaux-arts donne, d'ailleurs, une nouvelle preuve de la sollicitude qu'il a apportée dans la mesure qui vient d'être prise et qui fait rentrer, aussitôt la fermeture du salon annuel, les ouvrages récompensés par le jury dans les galeries des beaux-arts du Champ de Mars.

C'est très-bien, nous aimons à croire que c'était tout

ce que l'on pouvait faire ; mais nous n'en regretterons pas moins qu'il n'ait pas été possible de laisser à l'Exposition des Champs-Élysées la même durée qu'à celle du Champ de Mars; et puis quelle est la place, quel est le jour qui attend les lauréats du jury annuel ! Cet abri monstrueux de tôle et ferraille qui a pris nom, chacun se demande pourquoi, de *Palais du Champ de Mars*, est si malheureusement disposé ; le jour y est si mauvais, la place si restreinte pour le nombre d'admis, qu'il sera difficile d'en trouver une convenable pour cet envoi inattendu ; il est vrai qu'en ce qui concerne l'architecture, il reste encore quelques mètres de murs libres sous le portique de la cour centrale pour terminer sa tenture de feuilles de papier, à laquelle a déjà servi la belle collection de dessins des monuments historiques ; livrés comme ceux-ci aux variations incessantes de la température, ces dessins seront dans un triste état à la fin de l'Exposition. La Commission impériale, à laquelle les millions n'ont point fait défaut, ne pouvait-elle témoigner un peu plus d'égards, de convenances, aux exposants, aux artistes qui lui assurent ses recettes ?

Mais revenons à notre sujet, dont nous nous sommes écartés par ces réflexions, et auxquelles nous nous abstenons de donner plus de développement ici, nous réservant d'y revenir bientôt à propos de l'étude sur l'Exposition universelle.

Depuis longtemps les expositions annuelles sont presque entièrement délaissées par les artistes qui ont acquis une certaine notoriété, par ceux qui sont passés maîtres. C'est fâcheux, nous n'en rechercherons point ici les causes, elles sont trop nombreuses, cela nous entraînerait loin du sujet que nous nous sommes proposé en abordant la revue du salon de 1867. Disons seulement tout le regret que nous en éprouvons.

Malgré l'Exposition universelle qui préoccupait les artistes depuis longtemps déjà, l'architecture est assez nombreuse au palais des Champs-Élysées, et présente de l'intérêt. Les sujets qui y sont traités peuvent se diviser en édifices et monuments religieux et en monuments civils ; c'est l'ordre que nous allons suivre dans notre examen.

Les restaurations d'églises ne sont point en aussi grand nombre que de coutume, ainsi que les projets d'édifices religieux qui, depuis quelques années, sont presque invariablement étudiés dans le style du moyen âge, comme si ce style pouvait seul produire un édifice catholique. La forme du moyen âge, et particulièrement celle du XIIIe siècle, est-elle donc la seule susceptible de produire un monument religieux et l'effet obtenu par nos églises dites gothiques ? Est-ce que les besoins étaient autres, la foi moins grande, moins vive, lorsqu'au berceau de la catholicité, au sortir des catacombes, les chrétiens pleins d'une ardeur juvénile se réunissaient dans ces magnifiques basiliques romaines, qui, bâties dans des conditions de stabilité que n'ont point la plupart des édifices du moyen âge, sont arrivées pour la plupart intactes jusqu'à nous ? Est-ce que les chrétiens du XVIe siècle, lorsqu'ils se réunissaient dans ces admirables monuments religieux de la renaissance, dans ces églises de Pise ou de Florence, dans celle de Saint-Eustache de Paris, un des spécimens les plus complets de France, avaient moins de foi que ceux du XIIIe siècle ?

Ce n'est pas en critiquant ce style, préconisé par quelques écrivains de talent et choisi de préférence par un certain nombre d'architectes pour l'étude des édifices religieux, que nous voulions en faire le procès, le proscrire. Loin de nous. Nous reconnaissons sincèrement que cette architecture a produit de très-beaux spécimens, des résultats très-estimables ; mais ce que nous voudrions combattre, c'est l'idée et la croyance que, seule, elle est capable de produire ces sortes d'édifices : idée fâcheuse qui fait de l'architecte un archéologue plutôt qu'un artiste ; idée qui, nous rendant tributaires d'une époque de traditions rigides, nous enlève tout génie, toute conception, toute originalité, nous rejette de plusieurs siècles en arrière, nous rend immobiles dans le mouvement et le progrès, dans la voie féconde enfin des recherches et de l'imagination, principal caractère de notre époque. Tout en respectant l'archéologie, quand il y a lieu d'en faire pour la restauration de nos anciens monuments, nous voulons la fin du règne par trop tyrannique ; l'archéologie a fait son temps, redevenons nous-mêmes, cherchons ; c'est après des tentatives infructueuses, des recherches qui n'auront point abouti que nous sortirons de l'ornière du XIIIe siècle que nous trouverons enfin ; il y a encore parmi nous assez de génies pour être persuadés que dans un avenir peu éloigné ces études seront couronnées de succès.

En suivant l'ordre alphabétique, nous trouvons la restauration de l'église de Larchant (Seine-et-Oise), par M. Baraban. L'état pittoresque des ruines de cette église, à proximité de Fontainebleau, en fait un lieu de promenade assez fréquenté des nombreux excursionnistes attirés chaque année par les charmes de la forêt et de son château ; — la majeure partie des constructions dont le site fait la principale valeur paraît avoir été élevée vers le XIVe siècle. Onze dessins d'états actuels, de vues perspectives et de restaurations, composent l'envoi de M. Baraban.

Les états actuels témoignent la facilité qu'a dû avoir l'auteur du projet à établir sa restauration. Ce ne sont que couronnements de pinacles, des clochetons, pans de murs à reconstituer sur des données précises existantes encore et laissant peu de marge à la composition et à l'étude. La flèche seule couronnant la tour, et qui n'existe plus, présentait quelque difficulté pour se raccorder avec l'époque du monument ; le projet à cet égard nous a paru faible, et ne répond pas au style fin et orné du reste de l'édifice.

Somme toute, cette restauration, rendue très-froidement, surtout les états actuels qui ne donnent qu'une médiocre idée de la nature, est une de ces œuvres faciles. Peut-être est-ce pour cela que le Jury a décerné une médaille à son auteur.

Nous devons considérer M. Boileau comme un homme de conviction en voyant les projets d'églises qu'il expose annuellement et qui toutes sont conçues suivant un type invariable, nouveau suivant lui, car il se dit l'auteur d'une nouvelle forme d'architecture.

Il nous rappelle feu M. Dedeban, un de nos confrères qui pendant de longues années exposa à chaque salon un projet de réunion du Louvre aux Tuileries. Tout le système de M. Boileau repose sur l'emploi du fer et de la fonte dans les constructions; les piliers sont de fonte, ses arcs, ses nervures, sont de métal, la maçonnerie n'entre dans ses édifices qu'à l'état presque exclusivement de remplissage. Je ne vois pas d'innovation dans ce système qui n'a rien de particulier et qui ne produit qu'un aspect mesquin. Cette année M. Boileau expose deux projets d'églises, l'un pour la ville de Paris, l'autre pour une ville ***, en totalité 8 dessins, cotés, paraphés, bons à exécuter. La ville de Paris est déjà redevable à M. Boileau d'une de ses églises, l'église Saint-Eugène; espérons, pour l'honneur de la ville et l'appréciation des générations qui nous succéderont, que nous ne leur léguerons point le fâcheux aspect d'une église sur plan carré, divisé par un quinconce de colonnettes de fonte et couverte par des voûtes superposées en étages que M. Boileau expose sous le nº 2,504.

M. Boileau (Louis-Charles), heureusement pour lui, ne suit point la même ligne artistique que son père, car il nous souvient d'avoir vu de lui des projets fort bien étudiés dans un ordre d'idées tout autre. Cette année il expose la décoration peinte de deux chapelles, l'une d'une église du Jura, l'autre de la chapelle de la Vierge dans l'église de Gentilly (Seine). Si ses dessins rappellent un peu trop l'emprunt servile fait aux miniatures de manuscrits, le rendu en est large et habile. Ils gagneraient cependant si l'harmonie des couleurs y était mieux entendue.

Sans doute, M. Bourrières s'est cru obligé, ainsi que nous le disions en commençant, d'employer le style du moyen âge pour la construction d'une église à Pékin. Son inspiration n'a point été heureuse; et quelle singulière idée les Chinois, qui savent mettre tant de charme et tant de couleurs harmonieuses dans tout ce qu'ils produisent, vont-ils avoir de notre architecture! Au risque même d'être traité de Romain et lapidé, je préfère la façade de l'église de Santa-Maria Novella de Florence, exposée par M. Demangeat, et même celle de San-Miniato, malgré ses défauts; ces deux dessins, fort bien rendus par M. Demangeat, nous font regretter de ne point voir son exposition complétée par l'intérieur de cette église et ses magnifiques détails.

M. Loué a été moins heureux dans sa restauration du pont d'Airvault sur le Thouet (Deux-Sèvres); mais en revanche il nous montre six dessins rendus à la plume d'une manière très-expressive et tout à fait réussis sur la restauration de la chapelle de Menigoutte (Deux-Sèvres).

L'envoi de M. Maurice Ouradou, qui a fait un dessin d'une des peintures murales composées par M. Viollet-le-Duc, pour sa restauration du château de Pierrefonds, termine la série des édifices religieux exposés cette année.

II

Les monuments civils composant l'exposition de cette année, l'emportent sur les monuments religieux comme intérêt et comme nombre, comparativement aux années précédentes. L'usage qui tend de plus en plus à se généraliser de mettre au concours les monuments publics que les villes veulent édifier, et dont la Préfecture de la Seine elle-même aurait à s'applaudir, si elle voulait entrer dans cette voie sérieuse et féconde, nous a donné plusieurs projets qui présentent beaucoup d'intérêt, bien que leurs auteurs n'aient point été les vainqueurs de la lutte.

En suivant toujours l'ordre alphabétique nous trouvons un projet pour la construction d'un théâtre dans la ville de Reims, de M. Arveuf (Alexandre). Les dispositions générales reproduisent celles habituellement employées pour cette sorte d'édifice : les plans et les façades sont sagement étudiés, avec une trop grande simplicité peut-être, et particulièrement dans les vestibules et foyers auxquels on aimerait à voir un aspect plus monumental.

L'aspect monumental d'un édifice est le but que tout architecte bien inspiré recherche avec raison lorsqu'il étudie un projet. Cet aspect peut se retrouver dans les plus petites comme dans les plus grandes conceptions, quelles que soient d'ailleurs la simplicité ou la richesse que comportent l'importance et la destination du sujet. M. Arveuf (Alexandre-Jean-Jacques-Nicolas) a cru devoir traiter avec toute la richesse possible la façade du projet qu'il expose pour la construction d'un hôtel meublé à Marseille.

Les idées fâcheuses qui se sont introduites parmi les industriels depuis quelques années leur font regarder aujourd'hui le luxe le plus effréné comme une des conditions de réussite de leur négoce. Aussi voyons-nous chaque jour des cafés, des boutiques, adopter des dispositions et une décoration d'une richesse que paye bien entendu le consommateur, et qui se rapproche, surpasse parfois même tout ce que l'on pourrait faire de mieux pour les salons d'un riche hôtel : aussi lorsque l'architecte se trouve en présence de la décoration de constructions d'un ordre supérieur, d'un hôtel, d'un monument public, éprouve-t-il un grand embarras

pour ne point tomber dans le banal, dans le genre de ce que l'on appelle aujourd'hui le style de café.

Le luxe, d'une ornementation exagérée destinée à attirer l'œil, paraît avoir été le but que s'est proposé M. Arveuf, dans la composition de sa façade d'hôtel meublé pour Marseille : — le grand parti, les grandes lignes qui seules peuvent donner un grand caractère à un édifice, font défaut; plus de simplicité, moins d'interruptions dans les lignes composant cette façade lui auraient donné un meilleur aspect que nous retrouvons, grâce au talent de l'auteur, dans le plan qui est bien étudié. On aimerait cependant à voir une coupe qui permît de se rendre compte de la manière dont les salles de fêtes se relient avec les étages destinés à l'habitation.

M. Batigny, bien jeune encore, puisque l'année dernière il concourait à l'Ecole des Beaux-Arts pour ce grand prix de Rome si critiqué par ceux surtout qui ne peuvent l'avoir, a une des belles expositions du salon de cette année. Son *Projet d'hôtel* pour un banquier a fait partie de ce concours où il a obtenu un premier accessit (autrefois second grand prix). Et lorsque nous en avons rendu compte dans les colonnes de cette revue (1), nous avons critiqué la disposition sur un côté de l'hôtel principal, des deux hôtels destinés aux fils du banquier; disposition moins favorable que celle adoptée par M. Pascal, qui eut le prix de 1866, et qui avait groupé un hôtel de chaque côté de celui du père de famille. Nous n'avons point à revenir sur cette opinion qui a privé M. Batigny d'un succès que l'étude du projet lui eût assuré avec une meilleure disposition.

M. Batigny expose encore neuf dessins d'un projet d'agrandissement et de restauration de l'Hôtel-de-Ville de Valenciennes. Il y indique la disposition des abords, composés d'une place publique, qui recevrait une statue de Watteau : à gauche de l'Hôtel-de-Ville serait construit un théâtre, à droite une salle de concert, en arrière une caserne de gendarmerie avec prison. Si riche que puisse être la ville de Valenciennes, ce sont bien des édifices dont la construction sera probablement longue à se réaliser.

La façade de l'Hôtel-de-Ville de Valenciennes, qui date de 1612, est un des beaux édifices municipaux de la France. L'aspect général est grandiose, et le style rappelle celui de la renaissance flamande personnifiée par Dietterlin et dont on retrouve quelques exemples dans nos villes du Nord, dans la Hollande, et particulièrement à Leyde. La restauration proposée par M. Batigny est habilement conçue et rendue ; l'horloge et le beffroi dont il ne reste plus rien sont bien étudiés. Nous eussions aimé ne point le voir caractériser l'époque de sa restauration par l'aigle impérial dont les proportions sont trop grandes, et revenir au principe de l'inscription si justement employé à l'époque de la renaissance.

(1) Voir le numéro du 1er septembre 1866.

Le plan proposé pour la reconstruction de l'Hôtel-de-Ville se dispose bien, la partie des fêtes a un aspect monumental qu'il serait utile de retrouver dans la décoration intérieure de ses salles qui paraît un peu négligée; il en est de même du style de la grande cour intérieure, qui ne rappelle en aucune façon celui du monument.

Le monument à Watteau se compose d'un grand bassin au centre duquel se trouve un piédestal accompagné de deux figures posant sur un soubassement et servant de fontaine. La statue de Watteau couronne le monument. L'ajustement général est agréable; mais en choisissant le style Louis XVI pour l'étude de son projet, l'auteur est tombé dans l'archéologie, et manque d'originalité. Nous croyons que M. Batigny, qui a rendu son projet avec une grande finesse et beaucoup de charme, était de force à trouver une composition d'un motif plus neuf. En résumé l'exposition faite par M. Batigny est l'œuvre d'un artiste de talent, et nous sommes heureux de voir qu'en appréciant le mérite, le jury lui a décerné une médaille.

M. Boitte, par deux dessins seulement d'après le Parthénon à Athènes, et d'après la reproduction d'une mosaïque de Pompéï, aujourd'hui au musée des études à Naples, ne pouvait prétendre à l'honneur que son confrère vient de recevoir; mais cette absence de récompense ne diminue en rien le mérite de ses dessins rendus de main de maître et avec une vérité qui nous a fait songer à cet heureux temps où, jeune comme lui, nous pouvions nous livrer à l'étude des éternels modèles du beau, sans préoccupation et sans souci du lendemain.

Les travaux exécutés au château d'Anet, *par* M. Moreau (ainsi porte le catalogue), ont fourni à M. Bourgeois l'occasion d'un beau travail; — mais pourquoi cette particule de *par* au lieu de *pour*, car l'architecte est bien M. Bourgeois et non M. Moreau, l'heureux propriétaire d'un des plus beaux châteaux qui existent en France; une faute seule d'impression, nous l'espérons, a pu causer cette particule qui, dans le cas contraire, constituerait une de ces mille prétentions de propriétaires auxquelles les architectes ne sont que trop exposés et qui consiste à s'approprier jusqu'au travail intellectuel de l'artiste, comme si la jouissance matérielle du produit de cette intelligence ne leur était point suffisante, surtout si l'on songe aux maigres honoraires qu'ils reçoivent pour des travaux qui exigent tant de recherches, de temps et de soins, et de talent. Élevé sur les dessins de Philibert de l'Orme, vers 1548, par Henri II, pour Diane de Poitiers, le château d'Anet est un des beaux exemples que le XVIe siècle, si riche en hommes de génie, a légué à notre époque. Amateur distingué, M. Moreau, depuis de longues années déjà, en a fait commencer la restauration encore inachevée, croyons-nous. M. Caristie en dirigeait d'abord les travaux.—A la mort de cet artiste éminent,

ce fut M. Bourgeois, son neveu, qui hérita de ce travail; les 29 dessins qu'il expose prouvent qu'il était en tous points digne de la tâche difficile qu'il avait à remplir. Les dessins d'ensemble, accompagnés des études de restaurations, des intérieurs, des portes, des cheminées, des peintures, ne laissent rien à désirer, ni comme exécution, ni comme caractère, qui se rapporte parfaitement à celui primitif adopté par Philibert de l'Orme.

L'œuvre de M. Bourgeois, rendue d'une manière très-agréable, est une des plus considérables et des mieux réussies du salon actuel.

Moins bien inspiré, M. Bournichon expose un projet de Caravansérail pour les Arabes venant momentanément à Paris, et se composant de salles de fête, de logements pour les chefs et leur suite, de mosquée, école, café, bains maures, rien n'y manque; et l'on sait que la religion mahométane a inspiré les califes de Bagdad et les contes des *Mille et une Nuits*. Heureusement, nous l'espérons, Paris, qui compte déjà un bon nombre de constructions excentriques et peu d'Arabes pour occuper un si vaste établissement, ne verra point l'exécution du projet de M. Bournichon, qui donnerait une singulière idée du style arabe, si nous n'en connaissions aujourd'hui toute la finesse et tout le charme.

L'exposition de M. Calla vient à l'appui du raisonnement que nous tenions tout à l'heure et où nous disions que, par des moyens simples comme par ceux recherchés, l'architecte peut donner à un édifice un aspect grand et monumental. La façade en briques et pierre projetée par M. Calla pour la reconstruction du collége de Juilly, fondé sous Louis XIII, est étudiée avec une grande simplicité et a un très-grand caractère; elle indique bien les dispositions heureuses figurées par les plans, sauf toutefois la partie centrale de la façade, qui ferait croire que la chapelle s'ouvre directement sur la grande cour, tandis qu'au contraire elle est reléguée derrière un vestibule et un grand escalier d'une vaste proportion. Sauf cette disposition, fâcheuse à notre avis, l'étude de M. Calla constitue un bon projet récompensé d'une médaille par le Jury.

N° 2,516. En regardant de près nous voyons bien un projet de caserne et de deux hôtels d'état-major élevés dans la Cité, à Paris; faute de signature nous sommes obligés de recourir au livret pour apprendre qu'il est l'œuvre de M. Calliat; cette absence de signature est-elle un oubli de l'auteur, ou serait-il vrai, ainsi que nous l'avons entendu affirmer, que tous les projets exécutés pour la ville de Paris, bien qu'élaborés par les architectes et exécutés sous leur direction, sont revendiqués comme propriété par M. le Préfet de la Seine et par la commission d'architecture? Serait-il vrai aussi que l'année dernière un architecte de l'administration préfectorale ayant osé signer son projet, aurait été vertement réprimandé par les bureaux? Nous espérons que ces bruits répandus dans le public ne sont point exacts, car, s'ils se confirmaient, nous devrions tous, comme artistes et comme architectes, protester contre une mesure qui serait vraiment inique et inouïe et qui enlèverait à ces artistes et à ces architectes la principale émulation, le plus grand mobile qui puisse les conduire à bien faire. L'espoir d'attacher son nom à une construction durable et de faire passer le résultat de ses études, de ses peines, aux générations futures, est une des plus nobles préoccupations de l'artiste; rendez à César ce qui appartient à César (le mot n'est point nouveau, mais est toujours juste); aux grandes administrations la gloire de l'initiative, des moyens d'action : la part est belle et noble; à l'artiste la conception, l'exécution, la responsabilité de ses œuvres qui surexcitera ses facultés, et seule pourra l'amener à faire des efforts, qu'il ne fera certes point si vous lui enlevez sa récompense la plus juste.

A. Normand.

(*A continuer.*)

LE DIPLOME D'ARCHITECTE.

Dans la séance du Sénat du 7 mars dernier, M. le baron de Ladoucette a présenté un rapport sur une pétition demandant que les architectes fussent diplomés. Après avoir posé d'une manière générale les raisons qui peuvent militer pour ou contre cette requête et avoir annoncé que les avis partagés de la commission avaient entraîné une majorité défavorable, M. le rapporteur a proposé et obtenu l'ordre du jour.

Le mauvais sort de cette pétition a provoqué aussitôt, de la part de la *Gazette des Architectes*, un véritable hosanna en l'honneur des magistrats qui ont préservé encore une fois le corps des architectes d'une mesure qui, suivant l'opinion de M. E. Viollet-le-Duc, ne serait rien moins que *la perte de l'art de l'architecture déjà suffisamment compromis en France*. Et la *Gazette* est si heureuse de l'avis qu'a émis le premier grand corps de l'État, qu'elle voudrait voir cet avis écrit en lettres d'or à la porte de toutes les écoles d'architecture.

Nous respectons cette manière de voir enthousiaste, mais nous sommes bien loin de la partager, et avant de dire pourquoi, nous essayerons de faire comprendre les puissants motifs invoqués par la *Gazette*, si, toutefois, nons pouvons parvenir à dégager de véritables arguments au milieu de ce discours qui nous a paru un peu complexe.

On découvre bien, dans la citation faite par M. E. Viollet-le-Duc, d'une des fables du bon La Fontaine, que l'Académie serait ce *cheval s'étant voulu venger du cerf*, et que l'école opposée à l'Académie serait représentée par le plus rapide des mammifères cornus. Mais

en vérité, si cette comparaison peut avoir quelque mérite littéraire, on a certainement le droit de lui contester l'avantage d'une grande justesse d'application (1). Dans tous les cas, l'auteur de cette fantaisie a perdu de vue que la réclamation du diplôme est de beaucoup antérieure aux fâcheux démêlés d'écoles qui sont survenus depuis quelques années.

M. E. Viollet-le-Duc croit qu'on se fait illusion en considérant le diplôme comme un moyen de donner aux architectes la considération qu'ils méritent et que leur enlèvent les faiseurs d'affaires dépourvus de moralité et d'instruction spéciale, et il ajoute, dans ce sens, que bien des charlatans font de la médecine sans diplôme, et qu'il en sera de même des architectes; qu'enfin, loin de procurer le bien qu'on en espère, le diplôme sera la perte de l'art architectural.

Pourquoi et comment? l'auteur n'en dit trop rien; et ce qui prouverait que sa conviction n'est pas aussi inébranlable qu'elle tend à le paraître, c'est que l'auteur de l'article se préoccupe surtout de savoir et de se demander « qui distribuera ces diplômes. »

Ici, M. E. Viollet-le-Duc veut-il me permettre de le lui dire, commence à nous montrer le bout de l'oreille, et la dissertation à laquelle il se livre sur les doctrines ou les principes d'art qui animent différemment M. Paul et M. Jacques achève de nous découvrir non plus l'oreille, mais la tête et le corps entier tenus jusque-là soigneusement voilés.

La discussion étant simplifiée et ramenée à ce seul et dernier point de la composition du jury dispensateur du diplôme, nous ne serions guère éloigné de nous entendre avec M. E. Viollet-le-Duc, car, selon moi du moins, ce jury doit être composé d'architectes éminents, sans aucune distinction d'écoles. Ce sont les connaissances scientifiques générales qu'il s'agirait surtout de constater, car, pour l'appréciation immatérielle de l'artiste, il faudra nécessairement se borner à exiger une aptitude comme dessinateur et une étude suffisante et fondamentale de l'art sans sonder ni vouloir connaître en aucun cas les préférences personnelles que peurrait entretenir un jeune candidat au moment de son examen.

Il y aurait injustice et manque de libéralisme à ce qu'il en fût autrement.

Quant au danger que pourrait courir l'État en délivrant de tels diplômes, je crois fort que ce danger n'existe absolument que dans la riche imagination du rédacteur de la *Gazette*. Est-ce que les fautes commises par un médecin, un avocat sont jamais retombées sur l'autorité? M. le docteur X., qui purge ses malades avec du curare, ou M. Y., légiste, qui escroque la fortune de ses pupilles, ont-ils jamais entraîné l'État dans une réparation quelconque de leurs odieux forfaits?

Dans le régime actuel, un architecte honorable et instruit, mais que font reculer le servilisme et l'intrigue, se voit trop souvent privé de travaux lucratifs pouvant lui valoir, suivant l'antique expression, « honneur et profit, » et à côté d'honnêtes artistes victimes de leur modestie et de leur délicatesse, on voit de nombreux industriels dénués de toute aptitude spéciale autre que celle des « affaires » solliciter impudemment et obtenir sans scrupule, grâce à d'indignes concessions de toutes sortes, des travaux importants pour l'exécution desquels ils sont obligés de s'en remettre à de jeunes architectes dont ils *exploitent* le talent et qu'ils associent bientôt à leur détestable école.

Voilà sommairement les raisons qui doivent faire désirer le diplôme, et qui tôt ou tard ouvriront les yeux de l'autorité et l'engageront à nous accorder une mesure que, contrairement à la *Gazette*, nous tenons pour excellente.

JULES BOUCHET.

(1) Il est vrai qu'en tous temps certains esprits ont fait bon marché de la liberté dont ils jouissaient pour se donner le plaisir de la ravir à ceux qu'ils croyaient gênants ou opposés à leurs intérêts. Ces personnages ont-ils oublié la fable de La Fontaine : *Le Cheval s'étant voulu venger du Cerf*?

Hélas! que me sert la bonne chère
Quand on n'a pas la liberté,

leur répondrons-nous avec le fabuliste.

(*Gazette des Architectes*, 5e année, n. 2.)

SOCIÉTÉ ACADÉMIQUE D'ARCHITECTURE DE LYON.

PROGRAMME DU CONCOURS PUBLIC

POUR L'ANNÉE 1867.

La Société académique d'Architecture de Lyon ouvrant chaque année, aux termes de ses statuts, un Concours public, propose aux architectes français et étrangers, pour sujet de concours de l'année 1867, un projet d'HÔTEL DES POSTES et des TÉLÉGRAPHES.

Cet édifice s'élèvera sur le périmètre circonscrit par le quai de l'Hôpital à l'orient, la place des Cordeliers au nord, la rue Champier à l'occident, et la rue Saint-Bonaventure au sud, tel que l'indique le plan ci-annexé.

Il contiendra, au rez-de-chaussée :

1o Les bureaux des postes;
2o Une partie des bureaux du télégraphe.

Les bureaux des Postes comprendront quatre divisions :

1o Le service du départ;
2o Le service de l'arrivée;
3o Le service des guichets;
4o Les bureaux d'administration.

Le service du départ comprendra :

1° *Une grande pièce* devant contenir environ 50 agents, 4 tables de tri général (1), 15 ou 16 tables de tri par bureaux correspondants (2), une grande table pour relevage, timbrage et cachetage (3), un bureau à claire-voie pour le commis principal, un bureau également à claire-voie affecté au service des chargements et occupé par quatre agents, enfin un espace séparé par une barrière et réservé aux courriers recevant les dépêches à expédier;

2° *Un vestiaire* à proximité de la salle précédente.

Le service de l'arrivée comprendra :

1° *Une grande pièce* devant contenir environ 120 facteurs ayant à opérer sur une ou plusieurs tables le tri par quartier.

Dans cette pièce seront en outre : un bureau pour le commis principal, un bureau pour le service des chargements exécutés par quatre agents, une table pour recevoir les dépêches (4), une table pour le timbrage des correspondances, un espace separé par une barrière pour le service des courriers livrant les dépêches;

2° *Un vestiaire* à proximité de la salle précédente;

3° *Un chauffoir ou salle d'attente* pour les 120 facteurs.

Les services d'arrivée et de départ devront être installés sur *une cour* dans laquelle devront pouvoir stationner ou circuler avec facilité huit voitures à deux chevaux.

Cette cour pourra être entièrement vitrée, mais dans ce cas avec une très-ample aération.

On pourra aussi se contenter de larges marquises abritant entièrement les voitures.

L'entrée et la sortie des voitures devront pouvoir s'opérer avec le plus grand ordre et la plus grande facilité. A cet effet, si l'on adopte une porte unique, la voie d'entrée et celle de sortie devront être séparées de manière à éviter toute rencontre. On pourra, à défaut d'une porte unique, disposer deux portes séparées.

Les voitures devront pouvoir s'approcher le plus près possible des bureaux d'arrivée et de départ.

Sur la cour, ou en facile communication avec elle, seront des *écuries*, pour huit chevaux et quatre voitures, avec *fenil* au-dessus et *sellerie* à proximité.

Le service des guichets comprendra :

1° *Une salle d'attente* pour le public, entourée de siéges et pouvant contenir cent personnes.

Dans cette salle, mais séparés du public par des cloisons à 2m20 de hauteur, seront les bureaux, au nombre de quatre, savoir : un bureau pour la distribution des correspondances adressées, poste restante, aux fonctionnaires, aux abonnés du commerce, aux vaguemestres des régiments et pour les réclamations diverses (1); un bureau pour l'affranchissement des lettres chargées, journaux, imprimés, échantillons (2); un bureau pour les articles d'argent, sommes expédiées, mandats à acquitter (3); un bureau pour le commis principal;

2° *Un vestiaire* à proximité pour les employés.

Le service des guichets devra être entièrement distinct des services d'arrivée et de départ, auxquels le public ne doit dans aucun cas pouvoir être mêlé. On pourra donner à ce service une entrée spéciale, soit sur la même façade que les services précédents, soit sur une autre façade. Il importe aussi d'éviter que le public puisse être atteint par les voitures à l'entrée ou à la sortie.

Les bureaux de l'administration comprendront :

1° *Le cabinet du receveur principal* (4);
2° *La caisse générale* (5);
3° *Un bureau pour le caissier;*
4° *Un bureau des archives;*
5° *Un bureau pour le secrétaire-archiviste;*
6° *Une antichambre pour un gardien de bureau*, en communication avec un cabinet pouvant contenir un lit;
7° *Un cabinet* pour recevoir la provision des diverses fournitures nécessaires.

Une entrée distincte de celle du public sera réservée pour les employés des postes et facteurs.

Enfin, l'édifice contiendra encore au rez-de-chaussée :

Une portion des bureaux du télégraphe.

Cette portion comprendra :

1° *Une salle d'attente* pour le public, entourée de siéges et pouvant contenir cinquante personnes, avec une vaste table pour écrire les dépêches.

Dans cette salle sera encore le bureau pour la réception des dépêches (6);

2° *Une salle d'attente ou chauffoir* pour 40 facteurs.

La salle d'attente sera pourvue d'une entrée pour le public, entièrement séparée du service des postes.

Une entrée distincte de celle du palais sera encore

(1) Les tables de tri général doivent avoir environ 2,00 × 1,50.

(2) Les tables de tri par bureaux correspondants sont surmontées chacune d'un casier comprenant environ 40 cases de 0,15 × 0,15 sur 0,20 de profondeur. Ces tables doivent être adossées aux murs.

(3) Cette table doit être assez grande pour permettre à 10 sous-agents de travailler autour.

(4) Autour de cette table doivent travailler 10 agents ou sous-agents.

(1) Ce bureau comprendra 4 guichets et 5 agents.

(2) Ce bureau comprendra 3 guichets et 4 agents.

(3) Ce bureau comprendra 3 guichets et 4 agents.

(4) Il est à désirer que ce cabinet puisse avoir des vues sur les bureaux du départ et de l'arrivée.

(5) A proximité du bureau du receveur.

(6) 6 guichets, 6 employés. Le bureau est séparé de la salle par une cloison à 2m20 de hauteur. Ce bureau est en communication avec le premier étage par deux couloirs verticaux renfermant chacun un petit monte-charge pour la transmission des dépêches écrites aux bureaux de manipulation.

réservée aux employés du service télégraphique et aux facteurs.

L'édifice aura *un escalier* pour les appartements réservés aux étages supérieurs pour les fonctionnaires supérieurs des postes et des télégraphes.

Et *un escalier* pour les services télégraphiques situés au premier étage et dont l'accès est interdit au public.

Enfin, *un petit escalier* intérieur mettra en communication le bureau pour la réception des dépêches avec les services télégraphiques.

Des lieux privés seront disposés au rez-de-chaussée, tant pour les employés de chaque service que pour le public.

On réservera près de l'entrée *une loge* avec *cabine* pour le concierge de l'hôtel.

L'édifice comprendra, au premier étage :

1° Les services de manipulation télégraphique ;
2° Les bureaux et appartements de l'inspecteur divisionnaire des télégraphes ;
3° Les bureaux et appartements du directeur des postes ;

Les services de manipulation télégraphique comprendront :

1° *Une salle* pour 40 appareils Morse (1), servis par 40 employés ;
2° *Une salle* en communication avec la précédente par de très-vastes baies et destinée à 24 appareils Hughes (2) servis par 48 employés, et à 6 appareils Caselli (3).
Un bureau pour le commis principal et un bureau pour huit employés à ses ordres. Ces bureaux ne seront pas séparés des salles, et il importe que le bureau du commis principal soit placé de manière à ce que la surveillance s'exerce sur les deux salles ;
3° *Un cabinet pour le directeur des Télégraphes ;*
4° *Une antichambre* précédant le cabinet du directeur ;
5° *Deux vestiaires ;*
6° *Une salle pour les archives ;*
7° *Une salle pour les piles* pouvant contenir 4,000 éléments (4) ;
8° *Un cabinet* pour recevoir la provision des diverses fournitures nécessaires.
Des lieux privés seront réservés pour les employés.

(1) Chaque appareil Morse occupe environ 1m × 0,75. Une table de 5 mètres × 1m 50 peut contenir 10 appareils Morse adossés deux à deux.

(2) L'appareil Hughes mesure 2m × 2,20. Chacun est isolé des autres et peut être adossé aux murs.

(3) L'appareil Caselli, dont la base mesure 0,90 × 0,90 environ, doit être isolé de toutes parts. Il doit avoir à proximité une table pour écrire et une table pour les manipulations ; mais chacune de ces tables peut être affectée à 2 appareils. L'espace nécessaire pour chaque appareil et son service peut être évalué à 5 mètres carrés. Les appareils Hughes et Caselli doivent reposer sur des voûtes, à cause des vibrations.

(4) Un élément est contenu dans un vase d'une capacité excédant de très-peu un demi-litre.

Les bureaux et appartements de l'inspecteur divisionnaire comprendront :

1° *Un bureau* pour six employés, avec place réservée pour attente ;
2° *Un cabinet* pour l'inspecteur ;
3° *Sept pièces* pour appartement.

Les bureaux et appartements du directeur des postes comprendront :

1° *Un bureau* pour six employés, avec place réservée pour attente ;
2° *Un cabinet* pour le directeur ;
3° *Sept pièces* pour appartement.

Le deuxième étage comprendra les appartements :

1° Du receveur principal des postes, six pièces ;
2° Du directeur des télégraphes, 6 pièces ;
3° Du contrôleur des postes, six pièces ;
4° De trois commis principaux pour les deux services, quatre pièces pour chaque appartement.

Le projet se composera :

1° *D'un plan du rez-de-chaussée* à l'échelle d'un centimètre ;
2° *D'un plan de 1er étage* à l'échelle d'un centimètre ;
3° *D'une façade principale* à l'échelle d'un centimètre ;
4° *D'une coupe* à l'échelle d'un centimètre.

Les projets soumis au Concours seront transmis *franco* au Palais des Beaux-Arts, à Lyon, à l'adresse du secrétaire de la Société, avant le mercredi 4 décembre prochain, terme de rigueur. Aucun délai ne pourra être accordé aux concurrents qui seraient en retard.

Conformément à l'article 27, le Rapport sur les Concours sera confié à une Commission composée de sept Membres élus au scrutin secret ; le jugement sera ensuite rendu par la Société, également au scrutin secret, à la majorité des suffrages.

Les prix seront distribués aux auteurs des projets couronnés, dans la séance du premier jeudi de février 1868.

Premier Prix : Une médaille d'or.
Deuxième Prix : Une médaille d'argent.

Arrêté en séance, au Palais-des-Arts, le 7 mars 1867.

LE PRÉSIDENT,
J.-P. BISSUEL.

LE SECRÉTAIRE,
A. HIRSCH.

L'Éditeur responsable : A. Lévy.

IMPRIMERIE L. TOINON ET Ce, A SAINT-GERMAIN

ÉTUDES SUR L'EXPOSITION UNIVERSELLE.

I. — INTRODUCTION.

Si l'étude des diverses parties artistiques ou industrielles composant une Exposition universelle est un des sujets les plus attrayants et les plus instructifs que notre époque puisse nous offrir, c'est aussi un de ceux qui présentent le plus de difficultés par le champ si vaste qui lui est ouvert, par la difficulté de l'étude et de la comparaison des produits similaires des diverses nations.

La variété des sujets, l'intérêt que trouve tout homme de l'art à l'investigation et aux recherches que nécessite leur examen, le profit qu'il peut en retirer pour l'augmentation de ses connaissances, nous a décidé à entreprendre une série d'études dont nous commençons la publication, malgré la fatigue qu'elle entraîne toujours pour leur auteur lorsqu'il s'agit surtout d'une Exposition aussi vaste que celle de cette année.

Soixante-neuf années seulement se sont écoulées depuis la première qui fut installée, et quelle différence avec celle qui pour la première fois en 1798 occupa précisément au Champ-de-Mars le même emplacement! Les 110 exposants qui avaient répondu à l'appel du concours devaient assurément s'y trouver plus à l'aise que les 60000 qui composent celle de cette année, et qui par leur nombre, le choix de leurs produits, l'ardeur qu'ils ont mise à participer à la grande lutte internationale, font présager avant peu la réalisation si ardemment désirée du rapprochement des peuples entre eux qui sera due certainement à l'initiative de la France, première promotrice des concours internationaux.

C'est que l'idée première issue du plus grand génie des temps modernes était juste et grande, et que, comme toute celles de cette nature, elle devait être féconde en résultats immenses, et pourtant, en voyant l'importance extrême de celle qui nous occupe, en voyant le développement pris en un nombre d'années relativement si petit, on ne peut s'empêcher d'être saisi d'un sentiment d'inquiétude et de se demander s'il est possible d'en organiser désormais sur une échelle plus vaste et qui permette de répondre aux besoins sans cesse croissants. Car, il ne faut point se le dissimuler, si grande, si importante que soit l'Exposition, bien des désirs, bien des besoins très-légitimes sont loin d'être satisfaits, bien des industriels manquent de la place nécessaire, bien des produits sont entassés ou mal placés et échappent à l'effet qu'ils devaient produire, à l'étude dont ils seraient dignes; bien des artistes, bien des industriels de premier ordre n'y figurent point, et pourtant il y a été consacré une enceinte de plus de 460,000 mètres de surface.

II. — LE BATIMENT DE L'EXPOSITION.

Notre intention en entreprenant le résultat de nos études sur l'Exposition n'est point de faire entrer dans notre cadre celle du Bâtiment central dans lequel sont groupées et entassées une masse de richesses vénales ou intellectuelles qui font pâlir tout ce que les contes orientaux ou fantastiques pourraient inventer. Nous nous bornerons à citer quelques chiffres, quelques données d'ensemble qui présentent un intérêt de statistique, en présence surtout des singuliers monopoles accordés par la Commission impériale et particulièrement à un éditeur, et de l'impossibilité où ce monopole nous met d'offrir un plan d'ensemble à nos souscripteurs.

Le Bâtiment de l'Exposition occupe plus du tiers de la surface du Champ-de-Mars qui est de 42 hectares, il se compose de deux demi-cercles de 190 mètres de rayon reliés entre eux par un rectangle de 110 mètres de largeur. Sa construction a nécessité environ 250,000 mètres cubes de déblais et 400,000 mètres cubes de remblais. La longueur totale est de 490 mètres sur 380 de largeur.

Construit exclusivement en fer et tôle, l'extérieur comme l'intérieur ne présente aucune partie recommandable soit par le goût, soit par la construction, soit enfin par la forme, bien que les matériaux employés à la construction fussent susceptibles d'être traités en rapport avec les instincts de notre nation, le but élevé auquel il était destiné, la réputation justement acquise et que nous prétendons garder de marcher à la tête des nations artistiques.

Douze galeries concentriques présentant un développement de plus de 9000 mètres composent le bâtiment au centre duquel est réservée une cour de 151^{m} 70 de longueur sur 41^{m} 70 de largeur.

La première galerie, en commençant par l'extérieur, a 17 mètres de largeur, y compris celle d'une marquise jointe à cette galerie et qui permet de faire à couvert le tour du bâtiment de l'Exposition; cette galerie est réservée pour les aliments à divers degrés de préparation.

La deuxième galerie a 35 mètres de largeur sur une hauteur de 25 mètres; elle est destinée aux machines, instruments et procédés des arts usuels.

La troisième galerie, destinée aux produits des industries extractives, a 23 mètres de largeur sur 7^{m}50 de haut.

La quatrième galerie, réservée à la circulation, a 5^{m} de largeur sur 6^{m} 50.

Elle est couverte en vitrages dont les deux pentes concourent au centre qui reçoit le cheneau supporté par un arc de cercle; cette disposition est du plus fâcheux effet.

La cinquième galerie, destinée aux vêtements et autres objets analogues, a 23 mètres de largeur sur 12 mètres de hauteur.

La sixième galerie, réservée à la circulation, est malheureusement en tout semblable à la quatrième.

La septième galerie, en tout semblable à la cinquième, est réservée pour les meubles et autres objets destinés à l'habitation.

La huitième galerie, qui sert à la circulation, reproduit en tous points les dispositions et les dimensions des galeries 4 et 6.

La neuvième galerie, pour le matériel et l'application des arts libéraux, a 6 mètres de largeur sur 10 mètres de hauteur.

La dixième galerie, pour les œuvres d'art, a 15 mètres de largeur sur 15 mètres de hauteur.

La onzième galerie, pour l'histoire du travail, a 8^m 50 de largeur sur 8^m 50 de hauteur.

Enfin la douzième galerie ou marquise servant d'abri au pourtour de la cour centrale a 5^m 65 de largeur sur 5^m 30 de hauteur.

Un vestibule du côté du pont d'Iéna, de 15 mètres de largeur, donne accès à la cour centrale, il ne se répète point du côté opposé près l'École militaire et est remplacé par une galerie de 10 mètres de largeur.

Deux autres galeries de même largeur conduisent des entrées latérales de l'avenue de la Bourdonnaye et de Suffren à la cour centrale.

Enfin, douze galeries convergentes aux centres des galeries concentriques complètent le service de circulation de l'édifice.

La grande galerie des machines est éclairée verticalement des deux côtés par de vastes fenêtres cintrées, toutes les autres galeries sont éclairées par le haut au moyen de châssis vitrés réservés dans la toiture.

Le fer et la fonte sont les principaux matériaux employés pour la construction.

La maçonnerie ordinaire ou de ciment a été seulement employée dans une partie des fondations conjointement avec le béton ordinaire et celui du système Coignet.

Le béton employé se composait de 75 parties de cailloux et de 50 de mortier composé lui-même de 240 kil. de ciment Portland pour un mètre cube de sable.

Le béton aggloméré système Coignet a servi principalement aux voûtes à arc de cercle très-surbaissé (1/10 de flèche) des galeries souterraines de ventilation; une partie de ces voûtes n'a que 0,14 d'épaisseur à la clef.

La composition du mortier de ces voûtes est de gros sable bien pur 4 parties.

Chaux	1	—
Ciment Portland	1/2	—

Eau 1/10 du poids total du mélange.

La toiture des diverses galeries est faite au moyen de tôle et de zinc.

La tôle est ondulée, elle a 0,00135 d'épaisseur, les feuilles ont 0,97 de largeur sur 1,68 de longueur, elles pèsent chacune 45 kilog., soit 27 k. 600 par mètre carré, non compris les recouvrements et les couvrejoints; des rivets relient les feuilles entre elles dans tous les sens, les différences existant entre les diverses feuilles de tôle par suite de la courbure résultant du cintre en plan sont rachetées par des couvrejoints également rivés.

Les eaux de pluie sont recueillies dans des cheneaux en fonte qui les conduisent dans les colonnes supportant les toitures, et vont s'écouler, quand elles ne débordent point, dans un égout collecteur qui se déverse dans celui de la ville.

La longueur totale des égouts de diverses sections conduisant les eaux au dehors est d'environ 7500 mètres.

Seize galeries rayonnantes correspondantes aux avenues de circulation prennent l'air au dehors dans des puits au niveau du sol, et l'amènent à l'intérieur par des ouvertures rectangulaires fermées par des grilles en bois au niveau du sol.

La température lourde de l'intérieur dans les chaleurs rares de cette année prouve que la ventilation prévue est insuffisante et que l'air échauffé ne s'échappe point comme il devait le faire d'après les prévisions, par les lanternes à persiennes réservées à la hauteur des combles.

Arrêtons ici notre statistique; en la prolongeant nous craindrions que nos lecteurs puissent penser que nous approuvons la construction qu'elle représente. Nous regrettons profondément de voir une nation comme la nôtre convier le monde entier à voir la construction la plus laide qu'il fût possible d'imaginer, et nous serions désolés de laisser supposer que nous avons pour elle la moindre sympathie.

La forme adoptée pour le plan a-t-elle, ainsi que le prétend la Commission impériale, l'avantage de faciliter le classement des produits, leur recherche, leur étude? était-elle nécessaire pour arriver à ce but? nulle autre forme ne pouvait-elle produire les mêmes résultats? Tout le système du plan exécuté repose sur une classification en deux sens : l'une longitudinale, permettant de suivre une même série d'objets chez tous les peuples; l'autre transversale, groupant l'ensemble des produits d'une même nation; mais ce résultat eût pu être tout aussi bien obtenu par un plan rectangulaire que par un plan circulaire, et l'on eût déjà gagné, à cette disposition différente de celle exécutée, de grands et beaux effets de perspective qui ne sont jamais à dédaigner pour les gens de goût, pour les visiteurs que l'on doit aussi bien charmer par la vue que par le choix des objets exposés. Pourquoi tous ces bâtiments annexes dans lesquels on retrouve des produits de toute sorte mélangés? Ainsi l'Architecture a bien des salles spéciales, mais en dehors de ces salles on en retrouve un peu partout, dans les bâtiments annexes à quelque titre que ce soit; et ce n'est point sans étonnement qu'au milieu de celles consacrées aux matériaux de constructions, aux chaux, ciments, tuiles, etc., on retrouve appendus aux murailles des projets tels que celui de l'Hôtel-de-Ville d'Arras, des plans de cités

ouvrières exécutées, des plans de jardins dressés par des architectes paysagistes, spécialité nouvelle et qu'il est bon de citer en passant comme un de ces types particuliers à notre époque, un de ces besoins de prendre un titre nouveau pour faire croire à des esprits faibles, trop nombreux malheureusement, que le titre donne une capacité trop souvent illusoire.

La comparaison entre produits similaires d'un même pays est donc fort difficile, mais c'est bien pire si vous voulez comparer les produits similaires des différentes nations; la difficulté est bien plus grande encore. Trop à l'étroit dans le bâtiment de gigantesques proportions cependant, construit au centre du Champ-de-Mars, les nations étrangères ont toutes élevé dans le jardin des constructions souvent fort importantes, le plus souvent encore pleines d'intérêt, où elles ont groupé les provenances de leur pays, sans se préoccuper de l'idée générale qui paraît avoir dominé dès le principe, et fait adopter pour le bâtiment central cette malencontreuse forme circulaire et rayonnante comme devant réunir toutes les exigences de classification, présenter le *nec plus ultra* des dispositions à adopter pour les Expositions universelles. Classification et disposition qui devaient présenter des résultats assez avantageux pour faire adopter pour l'exécution une forme critiquée avec raison dès le début par les gens tant soit peu clairvoyants, comme devant enlever un des grands charmes des exhibitions de ce genre, un grand aspect, un coup d'œil général : c'était bien la peine, pour arriver à un résultat semblable, de refuser le concours réclamé de toutes parts, les projets qui se sont présentés!

III. — INGÉNIEURS ET ARCHITECTES.

Ce n'est point que le corps des architectes, si mélangé qu'il soit par suite de la facilité à en prendre le titre, manque d'hommes capables, ayant conquis leur talent par leurs études, l'estime dont ils jouissent dans le public par les travaux qu'ils ont exécutés; il peut s'enorgueillir à bon droit de compter dans son sein, notamment ceux qui composent le service des bâtiments civils, et citer des noms, tels que ceux de Duc, Duban, Labrouste, Vaudoyer, etc., etc. Mais le parti était pris d'avance d'évincer de cette construction tous ceux capables de porter dignement le nom d'architecte. Aussi la société centrale peut-elle se flatter aujourd'hui, après les réclamations qu'elle a cru devoir faire dans l'intérêt de sa dignité au début de l'entreprise, qu'aucun de ses membres y ait pris part. Cette fois le public dont le sens est juste et renferme encore le sentiment artistique a formulé son jugement par des sobriquets très-justes et trop connus pour qu'il soit nécessaire de les répéter ici. Il sait parfaitement aujourd'hui que Messieurs les Ingénieurs des ponts-et-chaussées, seuls auteurs de la construction de l'abri de l'Exposition, ne sont point exempts des mêmes erreurs qu'ils se sont plu à reprocher amèrement aux architectes toutes les fois qu'ils l'ont pu. C'est que le titre ne fait pas plus la capacité que l'*habit ne fait le moine*, ainsi que le dit le proverbe; c'est que l'éducation qu'ils reçoivent, très-bonne pour certains travaux, et qui a produit des hommes fort remarquables dans les spécialités qu'ils avaient étudiées, ne suffit point pour aborder et résoudre des questions d'un ordre d'idées tout différent.

Habitués à répondre presque toujours à des besoins matériels où le calcul a une large part, ils ne pourront produire des œuvres de goût et devenir artistes tant que leur éducation ne sera point modifiée et fondue avec celle des beaux-arts; c'est ce qui a lieu à l'étranger, où la diversité des attributions est beaucoup moins grande qu'en France : aussi voit-on de nombreux édifices fort estimables contruits par des artistes auxquels on ne saurait appliquer rigoureusement le titre d'architecte plutôt que celui d'ingénieur.

Tant qu'il ne se sera point opéré chez nous une fusion entre ces deux dénominations, tant qu'il sera permis au premier venu, non point de prendre le titre d'ingénieur mais bien celui d'architecte, sans avoir fait les études qui l'y autorisent, il y aura toujours des gens qui se croiront architectes parce qu'ils auront à peine étudié le premières pages d'un livre que la vie entière ne suffit pas à apprendre, tant ses parties sont nombreuses, complexes et ardues. C'est à l'union intime de l'utile et du beau, c'est à la solidarité de ces deux parties indispensables pour créer une œuvre complète, c'est à ce principe tellement vrai qu'il est passé à l'état d'axiome et que les Grecs ont appliqué à presque toutes les époques de leur art, qu'ils ont dû l'immense supériorité sur les autres écoles, supériorité qui subsiste encore après plusieurs siècles.

Jadis l'architecture renfermait avec raison toutes les connaissances relatives à l'art de bâtir, mais aujourd'hui il n'en est plus ainsi; la diffusion du programme des études et son insuffisance a amené dans un art qui aurait dû rester uni les catégories d'ingénieurs militaires et d'ingénieurs de la marine, d'ingénieurs hydrauliques et d'ingénieurs des ponts-et-chaussées, et enfin d'ingénieurs civils, qui toutes plus ou moins prétendent au titre et à l'exercice de l'architecture, bien que leurs études aient été exclusivement techniques et que ce dernier art ne leur ait été enseigné qu'en quelques leçons à peine; mais comme l'architecte aussi a dans le cours de l'exercice de ses fonctions à résoudre des programmes tels que des halles, des magasins, des greniers publics et bien d'autres encore qui semblent s'adresser aussi bien à l'ingénieur qu'à l'architecte, il en est résulté entre eux une rivalité fâcheuse et regrettable. Les époques de l'art que nous admirons encore aujourd'hui avec raison ne connaissaient nullement les spécialités d'architectes, d'ingénieurs, de paysagistes. Est-ce que les monuments que ces époques nous ont légués sont inférieurs à ceux que nous élevons? Est-ce que le

pont du Gard, qui a fourni l'idée si rapprochée de celui du Point-du-Jour, lui est inférieur? Nous ne le croyons point.

Aussi lorsque nous voyons les résultats fâcheux produits par l'enseignement tel qu'il est organisé aujourd'hui, seul cause des erreurs produites et des clameurs qui se sont élevées, ne pouvons-nous nous empêcher de regretter sincèrement la scission profonde qui existe entre deux corps également estimables et qui, par une fusion par l'éducation, gagneraient tous deux en capacité, en estime et en considération à laquelle ils ont droit tous deux.

Quelles que soient les louanges que donne sur tous les tons une partie de la presse à l'Exposition, louanges d'ailleurs très-méritées quant aux produits exposés, il était indispensable, avant d'entrer plus avant dans notre sujet, d'envisager l'abri du Champ-de-Mars au point de vue des convenances et de l'art. Au risque même d'être traité d'esprit chagrin, et de manquer de patriotisme en présence des nombreux étrangers de haute ou basse condition, qui de toutes parts accourent contempler notre exhibition, s'y instruire et s'y développer, il était indispensable, dis-je, d'envisager l'œuvre au point de vue artistique, en dehors bien entendu de toutes questions de personnes, et de revendiquer pour le corps auquel j'appartiens la part d'estime à laquelle il a droit par ses œuvres et celle qu'il aurait dû prendre à une semblable construction. A. NORMAND.

(La suite prochainement.)

ÉCOLE DES BEAUX-ARTS.

COURS D'ESTHÉTIQUE GÉNÉRALE ET APPLIQUÉE.

3e ANNÉE.

Le 2 mai, M. David Sutter a ouvert à l'École des beaux-arts son cours d'esthétique générale et appliquée, nous en commençons aujourd'hui le compte rendu par la publication du discours d'ouverture.

MESSIEURS,

Lorsqu'on jette les regards sur tant d'œuvres diverses créées par des artistes de génie, on serait tenté de croire, en considérant leur variété infinie, qu'il n'y a d'autres règles que celles du goût et de la fantaisie. Cependant la raison proclame hautement que l'ordre et l'harmonie, qui élèvent l'imitation de la nature jusqu'à l'art, ne sauraient être le fruit du hasard ou du caprice, et que les lois souveraines de la nature sont le prototype des lois de l'art.

L'histoire, à son tour, parle de règles enseignées chez les Grecs, et dont on suit la trace dans les œuvres qu'ils nous ont laissées; mais ces règles ne sont malheureusement pas parvenues jusqu'à nous. N'en trouve-t-on pas la cause dans les décrets de Léon l'Isaurien, et dans le faux zèle de ces écrivains dogmatiques dont les palimpsestes remplacèrent tant de précieux écrits? Ne semble-t-il pas que leur fureur contre le paganisme se soit donné carrière jusqu'à anéantir tous les écrits sur les beaux-arts? Ils n'ont pas respecté le *Traité du Beau*, le seul livre qui manque à l'œuvre d'Aristote, et il ne nous est parvenu qu'un ouvrage latin sur l'architecture.

Depuis la renaissance des arts, de grands efforts ont été faits pour combler une si grande lacune dans l'enseignement, et l'on connait le peu de succès du savant Léonard de Vinci, dans ses recherches des lois de l'art. Malgré tous les efforts du génie, il faut plusieurs siècles à une science, avant qu'elle puisse être réduite à des principes simples, que le temps et l'observation peuvent seuls faire connaître.

Les Italiens, toutefois, conservateurs d'une tradition laborieusement édifiée, étaient les maîtres chez qui les artistes nationaux ou étrangers allaient puiser des lumières et perfectionner leur talent. Aujourd'hui, le mouvement des esprits s'est concentré dans la nation française, et l'on peut dire, sans vanité, que la France tient la première place dans les arts. C'est elle qui a provoqué, par la libéralité de ses encouragements, l'étude de toutes les sciences capables de mieux faire connaître la nature, et c'est de cette connaissance qu'est né le progrès dans toutes les branches du savoir humain.

En effet, Monge a expliqué, le premier, d'une manière scientifique les phénomènes de la perspective aérienne; Malus et Arago, les phénomènes de la vision, mais sans s'élever jusqu'aux conditions esthétiques de l'unité et de l'harmonie. M. Chevreul a publié ses remarquables expériences du contraste simultané des couleurs, où il constate simplement les faits, sans en donner les raisons esthétiques.

Malgré cet heureux début d'une science nouvelle, les lumières de la théorie demeurèrent stationnaires; il semblait qu'il fût impossible d'aller plus loin, et de pouvoir rien préciser sur une question aussi multiple que fugitive. Les savants n'étaient pas assez artistes, ni les artistes assez savants pour résoudre un tel problème, et l'on répétait comme un axiome, « qu'il n'y a pas de règles pour les beaux-arts. »

Mais tout art repose sur une science. L'art de la parole a sa grammaire qui en règle l'ordre et l'harmonie; l'art musical a aussi ses règles formulées; les arts plastiques seuls, si l'on en excepte la science de la perspective, n'avaient pas encore les leurs. La philosophie avait bien défini la théorie des lois de l'unité, mais elle échoua dans la recherche des moyens pratiques. Au lieu de demander aux œuvres artistiques les règles de l'art, il fallait les demander à la nature même, car l'art est *effet*, il n'est pas *cause*. L'art est une des faces des lois d'ordre et d'harmonie de la nature; donc, c'est aux sciences d'observation, qui nous les font connaître, qu'il faut demander la formule des règles qui gouvernent les beaux-arts : théorie et application.

En comparant les œuvres des anciens et des modernes, on voit que les uns avaient des règles constantes, scientifiquement formulées, et que les autres ne se sont élevés que par imitation. Une fois en possession de la science, on entre dans l'intimité de l'œuvre, on admire jusque dans les moindres détails la haute raison, l'imagination féconde, le goût élevé, le sentiment exquis, et la profonde science qui ont présidé à la création de tous les chefs-d'œuvre que nous a légués l'antiquité. On peut dire que les anciens avaient la science, tandis que les modernes n'ont eu généralement qu'une opinion.

L'opinion et la science séparent les vrais artistes de ceux qui ne le sont pas.

Le véritable artiste est enflammé du désir d'étendre ses connaissances, de s'élever dans les hautes régions de l'art, et de perfectionner en lui le goût et l'intelligence du Beau.

Mais appellerez-vous des artistes ces individualités incapables de concentrer leur esprit, d'approfondir un sujet, et encore moins de s'élever jusqu'à la notion de l'essence du beau? Non, il n'y a de grand artiste que celui qui est animé par la passion du vrai, du beau et du bon, qui est la source du sentiment esthétique.

L'opposé de ces qualités est le faux, le laid, le mauvais.

Cependant, tout n'est pas absolument beau ou laid, vrai ou faux, bon ou mauvais. Chacun de ces extrêmes est un et distinct, tandis que les idées qui les représentent ont entre elles et avec nous, et avec les différents objets de la nature, une variété infinie de rapports.

C'est pourquoi on voit certains artistes s'attacher à l'apparence des choses, au métier, et se borner dans la contemplation de la nature à ne voir que des objets sans choix dont la couleur et la disposition présentent des effets piquants, mais sans comprendre ni rechercher le principe de l'ordre et de l'harmonie, ce que la science a précisément pour objet de faire connaître.

D'autres, au contraire, mais en petit nombre, sont capables de s'élever à la connaissance du beau, de le contempler en soi et hors de soi, sans le confondre avec le joli ou l'agréable. Ils ont une vue claire des choses, parce qu'ils possèdent la science : ce sont des esprits actifs et créateurs.

Les premiers n'ont qu'une opinion; les seconds ont la science.

L'opinion est un état de l'esprit qui flotte entre la science et l'ignorance. Elle a moins de clarté que la science, et moins d'obscurité que l'ignorance; elle forme la catégorie de la médiocrité.

Toutes les fois que nous ne pouvons pas donner la raison de nos observations, nous manifestons une simple opinion, tandis que si nous possédons la science, nous donnons la raison de nos jugements.

Et, avant que les règles de l'harmonie des lignes, de la lumière et des couleurs fussent connues, on ne pouvait émettre qu'une opinion en matière d'art.

On dira donc de ceux qui voient la nature sans discerner l'essence du Beau, qu'ils ont une opinion, et non la science, et de leurs œuvres qu'elles sont médiocres ou incomplètes.

Or, rien n'est plus opposé à l'art que la médiocrité, rien aussi n'est plus corrupteur.

En effet, le beau et le laid sont un et distinct dans leur mode; le médiocre voile l'un et l'autre.

Si le beau attire les âmes élevées, le laid les repousse invinciblement, et par cela même il est sans danger. Mais le médiocre, heurtant moins violemment nos idées du beau, peut nous contraindre à l'indulgence, par l'habitude ou faute de points de comparaison immédiats.

Ceux donc qui n'ont qu'une opinion prennent le médiocre pour le beau lui-même, et lui accordent les mêmes louanges. C'est ainsi que l'opinion met obstacle à la conception du beau, qui est la fin de l'art, et à la vulgarisation de la science, qui seule favorise le progrès.

Soyez donc, Messieurs, les amis de la science, et vous porterez tous avec gloire le beau nom d'artiste.

La distinction que nous venons de faire nous conduit à parler de la critique d'art, qui, au lieu de s'appuyer sur la science pour être féconde, ne se base que sur l'opinion, et demeure stérile. Mais rappelons ce que dit Diodore de Sicile des critiques de son temps.

« Il n'y a aucun poëte, ni aucun écrivain, dit-il, dans quelque genre que ce soit, qui puisse contenter ses lecteurs en tout point. Il n'a pas été donné à la nature humaine, si accomplie qu'elle soit, d'obtenir l'approbation universelle. Phidias, doué d'un talent merveilleux pour faire des statues en ivoire, Praxitèle, qui faisait revivre les passions humaines sur le marbre, Apelles et Parrhasius, dont la beauté excellente du coloris et l'élégante pureté de la forme portèrent la peinture au plus haut degré de perfection, n'ont pas échappé aux traits de la censure.

« Quelque supérieurs qu'ils se soient montrés dans leurs travaux, la faiblesse humaine ne leur a pas permis d'être exempts de défauts. Or, il existe des hommes envieux, et d'un esprit étroit, qui, peu sensibles à la beauté des grandes choses, se mettent à la recherche de quelques défauts pour les critiquer, et se placer ainsi au-dessus des autres. Ils ignorent que toute œuvre dépend de son mérite intrinsèque, et non du point de vue sous lequel un étranger à l'art l'envisage. On ne saurait donc trop s'élever contre la sotte industrie de ceux qui, pour se donner de l'importance, font ressortir les défauts des autres sans profit pour personne. Dans l'impuissance de rien faire par eux-mêmes, ils profitent des œuvres des autres pour s'élever à leurs dépens. Aussi convient-il aux hommes bien pensants d'accorder des louanges à ceux qui ont perfectionné leur art, et de ne pas blâmer ceux à qui la faiblesse humaine n'a pas permis de faire des œuvres irréprochables. »

Cette conclusion rappelle ce que dit La Harpe, dans sa critique de l'Enéide. « Ne nous plaignons pas de la nature qui jamais ne donne tout à un seul. Admirons-la plutôt dans l'étonnante variété de ses dons, dans l'inépuisable fécondité qui promet toujours au génie de nouveaux aliments, à la gloire de nouveaux titres, aux hommes de nouvelles jouissances. »

L'auteur français confirme en ce point l'auteur grec, dont les paroles s'appliquent à bien des critiques modernes, qui, sans études préalables des beaux-arts, condamnent ou approuvent les œuvres de nos artistes, qu'ils élèvent ou abaissent suivant les caprices de leur opinion.

Les uns recherchent les sujets qui prêtent à la phrase, ou donnent lieu à de piquantes descriptions dont le mérite littéraire, il est vrai, est quelquefois supérieur aux œuvres dont ils parlent; mais, au fond, l'artiste ne trouve dans leur critique qu'une satisfaction de vanité, tandis qu'ils devraient y puiser une sage et utile leçon. Or, si la critique ne se fonde pas sur la science, elle divaguera dans ses appréciations; ce ne sera plus la critique, ce sera une simple opinion.

Le goût dépend de la sensibilité, de l'imagination, de la raison; les impressions varient suivant la nature des intelligences et des tempéraments; de sorte que le tableau d'un dessinateur sera peu apprécié du coloriste; le tableau du coloriste, du dessinateur; et l'œuvre où

l'imagination domine les autres qualités ne sera pas goûtée de celui qui apprécie avant tout la force du raisonnement. Les chefs-d'œuvre réunissent tous les suffrages, parce qu'ils réunissent toutes les qualités et que chacun y trouve celle qu'il préfère. Mais les œuvres ordinaires divisent la critique basée sur l'opinion, et il n'est pas rare de voir, à propos du même ouvrage, les uns approuver sans réserve, les autres blâmer à outrance. Nous avons tous été témoins de ces divergences d'opinion.

« L'homme digne d'être écouté, dit Fénelon, ne se sert de la parole que pour la pensée, et de la pensée que pour la vérité ou la vertu. »

Répétons donc que c'est à la science, à l'étude persévérante, à l'observation, à la comparaison, qu'il faut demander des lumières et des succès durables. Les travaux qui ne reposent pas sur ces solides fondements passent comme les nuages dans le ciel, sans laisser de traces après eux.

La marque d'un esprit apte à la pratique des beaux-arts se reconnait à l'amour du vrai, du beau, du bon ; à la délicatesse et à l'élévation de ses sentiments, à la vivacité de son esprit, au désir de savoir tout ce qui peut lui donner une connaissance plus complète de l'art, unique objet de ses jouissances, car un esprit élevé n'attache de prix qu'aux plaisirs de l'intelligence.

Un semblable caractère est nécessairement exempt de cupidité. L'art n'est pas un métier, ni l'objet de spéculations intéressées. Si les honneurs et la fortune sont souvent la récompense des grands artistes, il n'est pas moins vrai que celui qui chercherait à satisfaire uniquement son ambition ne parviendrait pas à la perfection de son art.

Quintilien disait « qu'un élève qui étudierait l'éloquence en vue d'un profit quelconque ne demeurerait pas un seul jour dans sa maison. »

Ce grand instituteur de la jeunesse voulait, à l'exemple des Grecs, que les yeux de l'élève fussent constamment tournés vers les sommets où réside le Beau, afin d'être modéré dans ses désirs, exempt de bassesse, de cupidité, d'arrogance, de paresse, de lâcheté. Il fallait qu'il possédât une excellente mémoire, et, comme le dit Platon, « une âme amie de la grâce et de la mesure. »

C'est parmi de tels naturels, améliorés par l'éducation, que se maintiennent les saines traditions. Aussi les anciens philosophes regardaient-ils la pratique des beaux-arts comme un acheminement vers la haute perfection où l'homme doit tendre sans cesse.

A quoi servirait une brillante imagination, sans les qualités morales qui la règlent? la mémoire des formes, sans le goût et l'intelligence de l'ordre et de l'harmonie? N'est-ce pas dans les qualités morales que l'on puise l'amour du vrai, du beau, du bon? la force de vaincre les difficultés de toutes sortes qui se présentent au début de la carrière? Concluons donc que les facultés de l'intelligence ne sont point indépendantes des facultés morales : celles-ci fécondent celles-là. L'artiste qui possédera les premières, sans s'attacher les secondes, ne sera jamais grand aux yeux de la postérité, et ce n'est pas celui-là que nous prendrons pour modèle.

Parmi les causes capables de donner l'essor aux facultés de l'artiste, ou de retarder sa marche, le milieu dans lequel il se développe peut exercer une bonne ou une mauvaise influence suivant la nature de ce milieu. Il importe donc de dire quelques mots de cette question et de tracer la route à suivre.

Dans un certain monde, ce que l'on regarde comme les biens les plus enviables, ceux vers lesquels tendent tous les efforts, toutes les aspirations, ne sont-ce pas les richesses? les hautes positions? et tous les avantages de cette nature? Mais ces avantages ne sont-ils pas capables de détourner l'artiste des études sérieuses, de la méditation, de la réflexion, si propices au perfectionnement du talent, à la perfection du beau? Et lorsque l'artiste possède une puissante imagination, ces sortes de séductions ne sont-elles pas plus à redouter encore? Quant aux âmes médiocres, elles ne tombent jamais dans les extrêmes, et ce ne sont point celles-là qui nous passionnent.

Il est évident que, placé dans un tel milieu, l'artiste ne travaillera plus que dans un but de cupidité; les sujets qui flattent le plus sûrement les instincts matériels de l'homme seront ceux auxquels il donnera la préférence. Au lieu d'être l'éducateur du goût public, il en deviendra le corrupteur, en se conformant à ce que la multitude applaudit.

Et, lorsqu'il est enivré des louanges de son entourage frivole, comment ne sombrerait-il pas dans cet océan de vulgarités? Comment ne perdrait-il pas de vue le but de l'art, qui est le vrai, le beau, le bon?

Au contraire, si les facultés de l'artiste se développent dans un milieu favorable à l'étude, il parviendra infailliblement par degrés jusqu'aux plus hautes perfections de l'art. Chaque jour apportera sa pierre à l'édification de son talent, de sa réputation ; il demeurera calme dans sa conscience et maître de lui-même ; il résistera aux séductions du dehors, il s'entourera d'esprits éclairés, capables de bons conseils et amis de la vertu. Ce sont les grands artistes dont s'honore un pays, et qui font la gloire de la génération qui les a vus naître.

La question du climat se relie à ceux des milieux sociaux; mais elle a bien moins d'importance qu'on ne lui en accorde; on pouvait même croire qu'elle était définitivement résolue; quoi qu'il en soit, nous allons la replacer sous son vrai jour.

Le soleil féconde particulièrement les climats qui n'ont à souffrir ni de l'extrême chaleur, ni de l'extrême froid. Aussi les régions moyennes ont-elles donné naissance aux plus grands hommes, dans toutes les branches du savoir humain.

Avec le développement normal des organes, se sont développées, d'une façon adéquate, les facultés intellectuelles et morales, et l'ensemble de ces conditions, chez un même individu, a produit ces hommes étonnants que l'humanité admire dans tous les siècles.

Si la Grèce peut se vanter d'avoir donné le jour à un Socrate, à un Platon, à un Aristote ; Rome à un Cicéron, à un Virgile; la France leur oppose les Descartes, les Corneille, les Racine, les Bossuet.

Maintenant, si nous portons nos regards vers cette époque de l'antiquité où les chefs-d'œuvre succèdent aux chefs-d'œuvre durant plus de quatre siècles, et si nous comparons la distance qui nous sépare de ces grands artistes, ne serons-nous pas obligés de reconnaitre que le climat n'a pas changé, que les facultés de l'homme sont tou-

jours les mêmes, et que la différence tient à l'éducation philosophique qu'ils ont reçue?

Voyons-nous en Grèce un seul rival des Phidias, des Ictinus, des Praxitèle? En Italie, des Raphaël, des Corrége, des Titien? C'est donc avec raison que l'on attribue le progrès dans les arts à des causes morales, et non à des questions de climat, comme on a voulu le prétendre.

De nos jours, dès que l'on possède quelque germe de talent, on s'en tient là, et l'on s'empresse de l'exploiter par tous les moyens. C'est ainsi que l'on détruit dans sa source la gloire qui est la récompense des œuvres savamment élaborées.

L'artiste ne doit jamais rester étranger à lui-même, en recherchant ce qui plaît à la multitude; il doit voir et trouver dans son âme et son intelligence les hautes créations qui l'honorent, et qui commandent l'admiration universelle. Dans un milieu malsain, tout n'est pas absolument mauvais. Il reste toujours pour s'éclairer, se soutenir, ou progresser, les leçons de l'histoire, à défaut du bon exemple des contemporains. Chacun a la liberté de se retirer dans son for intérieur, et de vivre par la pensée avec les hommes et les œuvres d'un autre âge. La lecture des grands écrivains, l'étude des chefs-d'œuvre de l'art, sont des biens à la portée de tous ceux qui protestent contre de pernicieuses tendances.

Placé dans ces conditions salutaires, vous serez comme dans un pays étranger dont vous ne parlez pas la langue. Il est évident qu'avec toutes les ressources que nous possédons pour lutter victorieusement contre les mauvais exemples, il faudrait, pour tomber dans la décadence, abdiquer son libre arbitre et sa volonté.

Si l'art s'épanouit au sein des richesses, ce n'est pas au sein des richesses qu'il a germé, et l'argent seul n'a pas cette puissance. On dirait plus justement que la richesse des nations est le fruit de la vertu des ancêtres, comme l'apogée de l'art est le fruit des études accumulées de plusieurs générations d'artistes.

Avec une science formulée, il n'est plus possible de retomber dans ces profondes ténèbres que nous montre l'histoire. Il était indispensable de rappeler ces faits, afin que vous puissiez choisir franchement votre route dans ce labyrinthe d'idées contradictoires qui ont cours à notre époque, au fond, moins portée, quoi qu'on en dise, vers ce qui brille, que vers les hautes pensées. Les vanités sont si grandes et les médiocrités si nombreuses, qu'il faut à leur ambition un théâtre où elles puissent avoir une heure de réputation éphémère.

Nous voyons les grandes figures de l'histoire presque entièrement débarrassées des vices de leur entourage, et nous nous figurons aisément, à distance, des populations de sages et de savants artistes dans tous les genres. Nous sommes dans la position d'un homme qui contemple la plaine du haut d'une montagne : il perd de vue les détails lointains, et ne distingue nettement que ceux qui l'avoisinent. Telle est la cause de nos illusions sur les époques qui nous ont précédés.

En éliminant la foule des nullités et les mauvaises productions qui nous environnent, ne trouverons-nous pas tout un peuple de laborieux travailleurs, hommes habiles et distingués qui sont la gloire des lettres, des arts et des sciences? Et lorsque la postérité reportera ses regards sur les grands et utiles travaux qu'ils auront laissés, ne croira-t-elle pas, à son tour, que notre siècle était un assemblage de travailleurs infatigables, doués des plus hautes facultés de l'intelligence?

Nous ne craignons donc pas de l'affirmer, Messieurs, si vous ne dispersez pas votre activité dans de vaines occupations, dans de vaines relations de société; si vous travaillez comme ont travaillé les grands maîtres, et que vous développiez harmonieusement vos facultés par une étude assidue qui vous rendra savants dans la théorie et la pratique; si vous fermez les oreilles aux excitations du dehors, recherchez les nobles exemples et conversez avec les bons livres; en un mot, si vous usez sagement de votre volonté et de votre liberté, vous atteindrez le but de votre louable ambition, et vous créerez des œuvres qui maintiendront la gloire que l'École française s'est acquise.

D. Sutter.

BIBLIOGRAPHIE.

CHEFS-D'ŒVVRE DE L'ART ANTIQVE.

PEINTVRE, SCVLPTVRE, ARCHITECTVRE.

Dans l'historique des styles que nous avons précédemment donné, les abonnés du *Moniteur des Architectes* ont vu que, depuis la Révolution de 89, toute originalité, toute initiative propre et naturelle s'était éteinte en France dans le domaine des Arts et surtout dans celui de l'Architecture.

L'originalité et le don de création épuisés, l'on a eu recours à l'imitation pour satisfaire le besoin de production qui, chez les individus comme chez les nations, peut exister sans le génie créateur.

Ainsi l'on a vu d'abord des essais d'architecture et de sculpture égyptiennes dans la porte du Sacre et dans la fontaine de Sèvres, comme du reste les industriels s'étaient empressés de décorer les toiles peintes et les draperies de figures et d'ornements hiéroglyphiques.

Après cela suivit bientôt cette longue succession de constructions grecques et romaines, plus ou moins italianisées, qui, jusqu'en 1830, nous ont donné la Madeleine, la Bourse, Notre-Dame-de-Lorette, Saint-Louis-d'Antin, et Saint-Vincent-de-Paul, comme le Palais-Bourbon et la colonne Vendôme, pour ne citer que les plus remarquables de ces études d'après l'art antique; tandis que la sculpture et la peinture nous inondaient de ces ouvrages aujourd'hui méprisés sous le nom de Poncifs et d'Académies.

La sécheresse la plus pauvre, la tranquillité la plus vulgaire étaient devenues la ressource de l'architecture, et la monotonie la plus fastidieuse, celle des peintres et des sculpteurs, lorsque, avec la Révolution de juillet, l'Ecole romantique déjà remuante cherche dans le moyen âge et la renaissance des éléments nouveaux pour exprimer les nouvelles idées, et les sentiments rajeunis de notre société.

Les noms de Classique, d'Académique et d'Antique furent ridiculisés, hués, conspués, les faibles défenseurs de ces principes défaits, et bientôt le théâtre, la littérature, la peinture et la statuaire furent en proie à ces passions désordonnées, à ces principes déreglés, à ces expressions exagérées, enfin à ce style convulsif et

orgiaque, qui ont anéanti toute conscience et toute bonne foi dans les œuvres de cette période.

Comment pouvait-il en être autrement de gens qui, dans les lettres, par exemple, s'inspiraient de Rabelais, de Shakespeare, sans en avoir, bien loin de là, ni l'ampleur, ni la puissance, ni l'originalité?

Cependant, comme, dans les beaux-arts, la peinture est, à l'égal de la littérature, le langage des passions, cet art réveillé et vivifié par ces secousses révolutionnaires se retrempa et recouvra sa virilité énervée depuis longtemps; mais il n'en fut pas ainsi de la statuaire qui a toujours besoin de noblesse et de dignité, ni de l'architecture qui doit toujours refléter, pour mériter son nom, une certaine majesté dans son élégance et la pureté dans sa richesse. Où trouver, en effet, ces qualités dans les productions des Romantiques? A peine, incapables de concevoir un vrai mouvement, ont-ils su, s'abusant eux-mêmes, et donnant le change au public, déguiser leur impuissance vulgaire sous une ornementation plus ou moins habile, imitée de l'architecture ogivale ou de celle de la renaissance.

En 1848, nouvelle réaction : les dernières années du règne bourgeois de Louis-Philippe ayant désabusé le public et l'ayant dégoûté des productions des Romantiques devenues des produits industriels, pour ainsi dire; ce goût se rejeta après quelques hésitations, et l'on ne sait pourquoi, dans l'admiration et l'imitation du style Louis XIV, qui, s'effaçant comme toutes les modes passagères, est passé successivement au style Louis XV, et au style Louis XVI, où il est en ce moment, quoiqu'il commence à décliner.

C'est-à-dire qu'après avoir épuisé le cercle des imitations, l'esprit français, renouvelé coup sur coup par diverses révolutions, est arrivé à son point de départ, après avoir produit dans les arts des œuvres qui sont loin de celles de l'antiquité, de celles du moyen âge, de celles de la renaissance, et enfin, pour donner du corps à nos raisons, du dôme des Invalides, du Garde-Meuble et du Panthéon.

La peinture seule, comme nous venons de le constater, a profité de ces bouleversements dans nos derniers temps, mais la peinture qui s'attache à la nature morte et à l'étude des animaux : de même aussi ce dernier aspect de l'art a été mieux saisi et jusqu'à sa perfection, par quelques sculpteurs et ornemanistes; mais constatons-le, c'est là le seul progrès obtenu depuis la grande révolution : tout le reste, belles-lettres et beaux-arts, est bien au-dessous du passé.

Cependant nous voici au moment de manquer de modèles, de types; où s'arrêtera l'imitation pour produire?

Celles qui ont été faites du style roman ou ogival ayant prouvé l'impuissance et la petitesse de nos architectes; celles de la renaissance, leur misère, et celles de tous les autres styles modernes, leur défaut de conviction, dans l'état de l'éclectisme indulgent ou impuissant où nous sommes, nous renverrons leur attention vers l'Art éternel, celui qui retrempe et régénère, parce qu'il contient des principes et des éléments qui, interprétés avec respect, ou même mis en œuvre par la fantaisie, fécondent l'imagination et donnent au talent les moyens de s'exprimer, de se manifester avec goût, pureté et sûreté. Quel est cet art? mais on comprend que nous voulons parler de l'Art antique, étudié et apprécié de nos jours seulement, comme il doit l'être.

L'antique, avons-nous dit ailleurs, est le résultat de la noblesse et de la simplicité qui, s'unissant, se pénétrant et se confondant ensemble, ont formé ce type un et unique, qui a mérité le nom de l'Idéal.

La poésie, l'éloquence, la statuaire comme l'architecture de la Grèce, sont éminemment empreintes de cette entité archétype; aussi a-t-elle laissé dans tous les genres des chefs-d'œuvre et des modèles qui, selon l'expression d'Horace, transportés dans le domaine des beaux-arts, sont propres à former le goût : *exemplaria græca...*

Les Romains et les grands Italiens, il est vrai, ont laissé des œuvres admirables; cependant ils n'ont eu d'autre valeur que celle qu'ils ont heureusement empruntée aux Grecs, au point d'être restés leurs émules; car, sans eux, auraient-ils acquis le mérite qui les a rendus immortels comme leurs maîtres?

Chez nous, rien de pareil, car nul n'a su être naturel sans être vulgaire; grand, sans être théâtral; noble, sans être enflé; élégant, sans être maniéré : quelques heureuses exceptions n'infirment nullement ce que nous avançons.

Or, si quelques hommes divinement doués, comme Palladio, Raphaël, Michel-Ange et Poussin, ont su refléter, avec un accent individuel qui les honore, les qualités de l'antique, et que ce soit à cela qu'ils doivent leur gloire, pourquoi ne suivrions-nous pas cette noble voie?

Qu'on ne s'effraye pas de notre conseil, qu'on ne nous accuse pas de contradiction; il nous serait facile de prouver ce que nous avons dit en passant, c'est-à-dire que l'antique vient, pour ainsi dire, d'être révélé tel qu'il doit être vu; tandis qu'auparavant, ses principes communiqués et reçus chez nous aveuglément et systématiquement, sans élévation, sans largeur, comme sans esprit ni liberté, il ne pouvait inspirer que des œuvres mortes, sauf rare exception : ce qui devait amener et a amené en effet la réaction Romantique, comme l'Ecole de David avait elle-même réagi contre l'Ecole de Boucher.

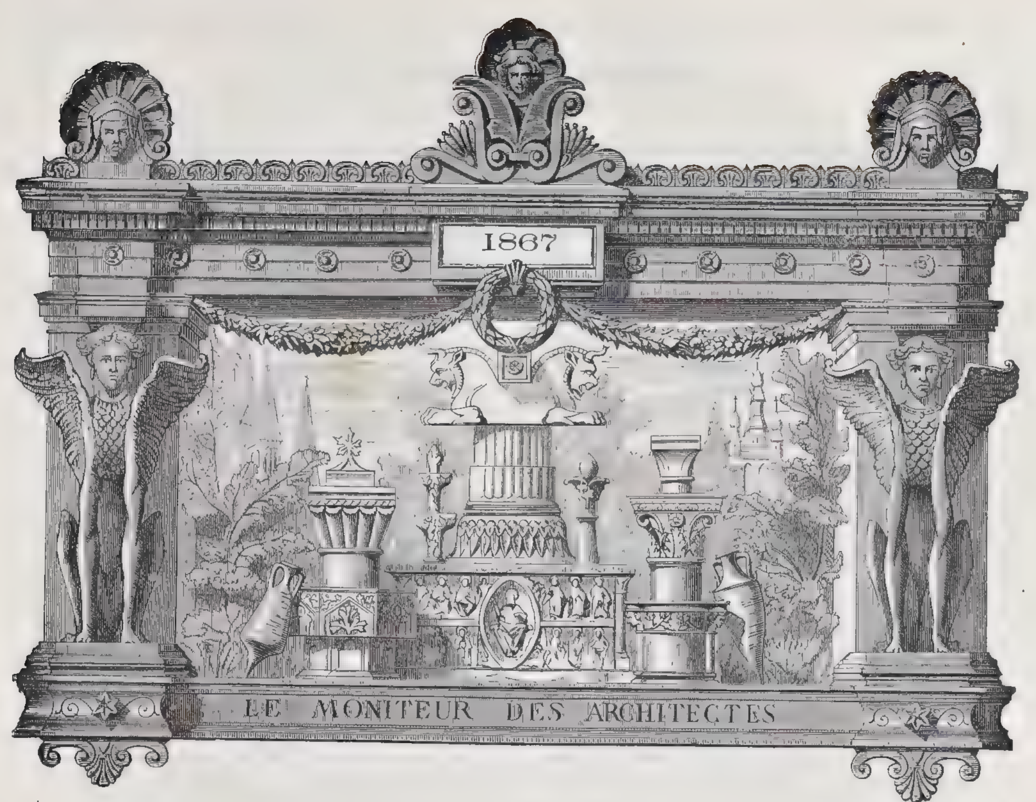
C'est donc pour agrandir le champ des études et le cercle des connaissances qui peuvent conduire les artistes à travailler avec sûreté et calme, à produire, en un mot, des œuvres basées sur des données savantes et rationnelles, que M. Lenormand, sous-bibliothécaire de l'Institut, publie, avec le concours de M. Robiou, les CHEFS-D'ŒUVRE de l'ART ANTIQUE, parmi lesquels nous voulons signaler plus de 900 planches inédites et dues aux soins éclairés du célèbre Campana.

Enfin, terminons cet aperçu par une considération aussi simple que raisonnable. Comme l'on n'est pas tous les jours appelé à élever des monuments, et que toutes les époques et tous les peuples, jusqu'aux sauvages, ont su donner un caractère artistique aux objets les plus usuels et les plus vulgaires de la vie privée : ustensiles, armes, meubles, poteries, tissus, etc., l'ouvrage dont nous parlons fera connaître ce que les fouilles d'Herculanum et de Pompeïa ont révélé au monde des intérieurs grecs et romains, en offrant à l'artiste des modèles d'ornementation propres à tous les objets mis à l'usage de l'homme.

En outre, quand nous avons dit que nous venons ramener l'attention des artistes vers l'antique, nous devons, au contraire, avouer que nous ne faisons que suivre le mouvement qui existe dans ce sens et l'aider; puisque parmi les objets que notre industrie a offerts à l'Exposition, ceux qui portent le caractère que donne l'étude et le goût de l'antiquité sont ceux qui ont été le plus admirés et les plus dignes de l'être.

CELTIBÈRE.

IMPRIMERIE L. TOINON ET Cᵉ, A SAINT-GERMAIN.



1er JUILLET 1867.

SOMMAIRE DU N° 7.

NOTICE HISTORIQUE

SUR LA VIE ET LES OUVRAGES DE HITTORFF,

Architecte français.

§ I

Le 25 mars dernier, après une maladie courte et que rien ne faisait supposer devoir se terminer fatalement, s'éteignait un homme de bien, un artiste, un confrère qui, par un travail assidu pendant de longues années, un jugement sain et droit, avait su conquérir parmi nous une place importante.

En faisant part à nos lecteurs, dans notre numéro du 1er avril, du décès de notre confrère Hittorff, nous leur annoncions l'intention, sitôt que nous le permettraient le temps et les regrets que cette mort nous causait, de leur raconter dans une notice bibliographique la vie et les ouvrages de cet architecte distingué.

Hittorff (Jacques-Ignace) naquit à Cologne le 20 août 1792. La France attaquée par l'Europe coalisée répondait à l'agression par ses victoires ; Cologne, patrie de M. Hittorff, était déjà une ville française, et les uniformes des soldats victorieux de la France durent avoir une influence sur les premières pensées de l'enfant, sur sa destinée. Comme tous les habitants de la rive gauche du Rhin, il dut ressentir une sympathie pour cette nation noble, intelligente qui dans ses conquêtes apportait la liberté, et dont il devint plus tard un membre si digne et si utile.

La vue des nombreux monuments de Cologne, leur valeur artistique, les beautés de la cathédrale, unique

dans son genre, durent egalement avoir une grande influence sur cet esprit vif et ardent; il prélude d'abord à sa carrière en maniant les outils de maçon suivant l'ancien usage allemand, quitte sa ville natale dès l'âge de dix-huit ans, vient à Paris en 1810 continuer et perfectionner ses études, et entre chez l'architecte Belanger dont il reçoit les premières leçons. Maître habile autant que bienveillant, Belanger, pour initier son jeune élève à la pratique de sa profession, lui fit suivre tous les travaux importants qu'il était chargé de faire exécuter aux nouveaux abattoirs et à la halle au Blé.

Incendiée en 1802, la reconstruction de la coupole en bois de Legrand et Molinos avait été décidée, et c'était Belanger qui en dirigeait les travaux, très-considérables et surtout fort intéressants par le mode et l'emploi des matériaux alors tout nouveaux qui y étaient employés.

Le fer, dont l'usage devait se développer avec une si grande rapidité, apparaissait pour la seconde fois seulement, car il n'avait encore servi que pour la couverture du Théâtre-Français; l'emploi qui en était fait pour la nouvelle coupole était donc une tentative toute neuve encore, hardie, intéressante pour un jeune élève, qui sut certainement se rappeler plus tard l'aide qu'il donna à son maître lorsqu'à son tour il fut chargé de constructions non moins importantes.

Malgré des occupations si diverses, Hittorff suivait l'École des beaux-arts, où son assiduité et ses talents précoces le firent remarquer de Percier, ce maître illustre dont il devint l'ami.

Dès 1814, lors de la rentrée des Bourbons, Belanger avait été rétabli dans la place d'architecte du roi pour les fêtes et cérémonies, place qu'il occupait avant la révolution. Hittorff fut nommé inspecteur de ce service, où il eut pour collègue dans les mêmes fonctions Le Cointe, architecte distingué comme lui, auquel nous devons le premier édifice pénitentiaire innové en France, la prison Mazas, type qui depuis n'a pas été surpassé. Les deux jeunes condisciples se lièrent bientôt d'amitié profonde et durable que la mort seule devait disjoindre.

Depuis ce moment, Hittorff ne cessa plus, pour ainsi dire jusqu'à ses derniers jours, de diriger des travaux publics et importants. Succédant à son maître, il organise, conjointement avec Le Cointe, les cérémonies funèbres de l'enterrement du prince de Condé, du duc de Berry, de Louis XVIII, les fêtes du mariage du duc de Berry, celles du baptême du duc de Bordeaux et enfin celles si importantes du sacre de Charles X à Reims; puis le théâtre de l'Ambigu-Comique et l'intérieur de la salle du théâtre Favart.

Quoique d'une santé robuste, des travaux si nombreux exigeaient une trêve; l'homme habitué même par goût à un travail opiniâtre a besoin, pour conserver son intelligence, la lucidité, la netteté de ses idées, d'interrompre de temps à autre ses occupations habituelles lors même qu'elles lui sont chères, et de trouver un élément nouveau à son activité. Nul moyen n'est plus propre pour arriver à ce but que les voyages; tout en procurant une distraction salutaire et hygiénique, ils développent les sens, l'intelligence et l'imagination par la variété ou la beauté des objets qui passent sous les yeux.

Ce fut le parti que prit Hittorff. De 1820 à 1823 il visite l'Angleterre, une partie du nord de l'Allemagne, puis enfin le midi de la France, l'Italie, la Sicile.

Mais ce n'était point en simple touriste que voyageait Hittorff, toujours laborieux, plein d'ardeur et du désir de perfectionner une éducation, très-grande pourtant; c'est l'équerre et le crayon à la main que se font ses voyages. Aussi ses cartons se remplissent de dessins aussi variés qu'intéressants, et bientôt, plein du désir généreux de faire profiter ses confrères du résultat de ses recherches et de ses fatigues, il se décide à en publier une partie. Deux compagnons, ses amis, l'avaient suivi dans son voyage de Sicile, Zanth, qui plus tard devait devenir architecte du roi de Wurtemberg, membre correspondant de l'Institut de France et membre honoraire de l'Institut des architectes britanniques, et Stieler, qui fut l'un des professeurs les plus éminents de Berlin.

En 1826, Hittorff et Zanth commencent ensemble la publication de l'architecture moderne de la Sicile, qui ne fut terminée qu'en 1835, et les premières livraisons de l'architecture antique, qui complètent le premier et forment l'ouvrage le plus estimé et le plus intéressant qui ait encore été publié sur cette île si riche en monuments de toutes les époques.

La librairie et la publication des ouvrages artistiques n'avaient point encore pris l'extension qu'elles reçurent plus tard, les graveurs d'architecture étaient peu nombreux, le luxe inutile des publications de nos jours n'existait point encore: aussi son ouvrage est-il gravé au trait seulement, mais les monuments y sont reproduits avec la plus grande fidélité; tout ce qui est nécessaire pour la parfaite intelligence du sujet y est développé; on y retrouve, dans l'Architecture moderne, les églises, les hôpitaux, les couvents, les palais, les fontaines publiques si belles et si intéressantes; et dans l'Architecture ancienne, les temples de Ségeste, de Sélinunte, si précieux pour l'archéologue par le mérite artistique, par l'état de conservation des ruines, surtout enfin par les traces de coloration qu'ils conservaient encore et qu'Hittorff fut un des premiers à signaler.

La découverte de la polychromie dans les monuments de la Grèce et de ses colonies dérangeait tellement le système suivi et préconisé jusqu'alors par des gens considérables, qu'elle soulève bientôt une polémique vive, ardente, en France, en Allemagne, en Angleterre. M. Raoul Rochette, alors secrétaire perpé-

tuel de l'Académie des beaux-arts, s'empare de la question, la traite avec le talent d'écrivain qu'il possédait à un si haut degré, mais à un point de vue qui prouvait, soit un parti pris de sa part de nier l'évidence, soit l'absence d'études attentives sur place des monuments qui possédaient encore des traces indubitables de la coloration primitive. Hittorff ne pouvait rester inactif dans la lutte engagée ; ses études antérieures, ses découvertes, sa vaste érudition, l'autorisaient, l'obligeaient même en quelque sorte à y prendre une part active, comme l'attestent les nombreux dessins de restaurations antiques qu'il envoya aux expositions, les écrits et les mémoires à l'appui qu'il publia ou communiqua à l'Institut de France. Hittorff et son savant ami Letronne en écrivant sur sa demande *les lettres d'un antiquaire à un artiste*, devaient avoir l'honneur de faire tomber une à une au point de vue de l'art comme à celui de la science toutes les allégations de leurs adversaires contre le système dont ils avaient pris la défense. Plus tard, en 1851, Hittorff infatigable publie, sous le titre de *Restauration du temple d'Empédocle à Sélinunte*, le complément de ses recherches sur l'architecture polychrome chez les anciens.

Alors les moyens employés par la librairie s'étaient développés, aussi ce nouvel ouvrage est-il traité par la chromolithographie qui, bien que nouvelle encore, donne à l'auteur les moyens nécessaires et suffisants de développer les preuves de son système, d'après les monuments grecs et d'après les peintures de Pompéï. Son texte justifie à chaque pas les preuves de sa savante investigation, la possibilité d'appliquer la coloration à nos propres monuments, et clôt la discussion.

Il était réservé à Hittorff une jouissance que peu de ses confrères étaient en mesure d'éprouver. Un prince auguste, d'une haute érudition, recherchant avec plaisir toute discussion scientifique, véritable Mécènes de notre époque, le prince Napoléon, charge l'auteur de la restitution du temple d'Empédocle de lui faire exécuter sur une échelle assez grande le modèle d'un sanctuaire consacré aux Muses, qui rappelât les principales dispositions des temples grecs. Les meilleurs artistes sont mis à sa disposition et M. Ingres lui-même y contribue en peignant les tableaux décoratifs ; aussi l'œuvre produite par Hittorff est-elle un chef-d'œuvre de goût, d'exécution, un véritable bijou, trop peu connu, qu'un de nos riches musées se ferait une gloire de posséder.

Les recherches de notre confrère, les applications faites avec le concours et l'appui donnés par le prince Napoléon à l'architecture grecque et à sa décoration polychrome eurent une influence si grande sur le goût artistique de notre époque, sur son retour au principes éternellement beaux de l'école grecque, qu'il nous a paru utile et nécessaire de développer les tentatives faites, afin de préciser, de revendiquer pour leurs auteurs la part de gloire qui leur appartient si justement.

L'ouvrage sur la polychromie n'est point le seul important publié par Hittorff; nous n'avons point l'intention, bien qu'ils présentent tous un grand intérêt, d'en faire une revue complète, leur analyse même succincte nous entraînerait bien au delà du cadre que nous nous sommes tracé. Cependant nous ne pouvons passer sous silence celui qui parut en 1832 et qui devait concourir, avec ceux que nous avons cités déjà, au but que l'auteur s'était proposé, et qu'il atteignit, de réhabiliter en la popularisant l'architecture grecque alors proscrite par l'ignorance.

La société des dilettanti avait publié à Londres *les Antiquités de l'Attique*, mais cet ouvrage n'était à la portée que d'un très-petit nombre d'architectes, car il était très-cher, et le texte anglais ne pouvait être compris que par un nombre plus restreint encore.

L'étude des langues étrangères, si utile cependant, était bien moins répandue alors qu'aujourd'hui. Hittorff en publie une traduction, la met à la portée de tous, et la complète par des planches et des détails nouveaux, des essais de restauration que les fouilles ultérieures ont justifiées, et les notes savantes qu'il ajoute au texte primitif. Les succès obtenus, la haute position qu'il occupe ne lui font point oublier ses jeunes années, la reconnaissance qu'il doit à ses maîtres, et c'est à Percier qu'il dédie son ouvrage en quelques lignes empreintes d'un grand sentiment.

Les nombreuses occupations d'Hittorff ne lui permettaient point d'imprimer à la publication de ses ouvrages une grande célérité, mais tous ses moments disponibles y étaient consacrés avec une activité et une persévérance infatigables. Ses derniers moments l'ont surpris lorsqu'il s'occupait très-activement d'achever la publication de son ouvrage sur l'architecture antique de la Sicile ; il se proposait surtout d'y résoudre la question si controversée encore des temples hypaetres : les dernières planches et le texte, qui étaient presque entièrement terminés au moment de sa mort, paraîtront dans les premiers jours de l'année prochaine.

Jusqu'ici nous n'avons envisagé M. Hittorff que sous le côté purement artistique et littéraire ; la gloire qu'il acquit par ses études, par ses recherches, par ses publications, et le succès qu'elles eurent, auraient suffi à tout autre doué d'un esprit moins élevé et moins actif.

Mais, bien qu'artiste et archéologue, Hittorff était aussi architecte, et comme tel aspirait à appliquer par l'exécution les études fortes et sérieuses qu'il avait faites, l'habileté qu'il y avait acquise ; nul peut-être n'a une page plus vaste et mieux remplie, c'est ce que nous allons essayer de démontrer dans le paragraphe suivant.

§ II.

Après l'énonciation que nous venons de faire dans le paragraphe précédent des nombreux travaux scientifiques de notre confrère, on pourrait croire qu'absorbé

entièrement par les soins qu'ils réclamaient, le temps lui a manqué pour appliquer sa vaste érudition à l'exécution de travaux d'architecture.

Nous avons vu déjà qu'il avait, conjointement avec Le Cointe, dirigé les travaux nécessités par les fêtes du mariage du duc de Berry, du baptême du duc de Bordeaux, du couronnement de Charles X à Reims, et par les cérémonies funèbres du prince de Condé, du duc de Berry et de Louis XVIII. Si importants que fussent ces travaux, ils n'avaient, comme tous ceux de cette sorte, qu'un caractère provisoire et passager; aussi ne reste-t-il que le souvenir du succès qu'ils obtinrent.

Mais, en dehors de ces travaux, d'autres furent exécutés, avec tout le soin qu'il apportait à toutes ses œuvres, et la solidité nécessaire pour leur assurer de longues années d'existence.

Parmi les plus importants qu'il dirigea, nous citerons seulement l'église Saint-Vincent-de-Paul, le Panorama des Champs-Élysées, le Cirque de l'Impératrice, celui du boulevard des Filles-du-Calvaire, la décoration de la place de la Concorde, la Maison d'éducation créée par l'Impératrice après la barrière du Trône, la mairie du 1er arrondissement près Saint-Germain-l'Auxerrois, et enfin la gigantesque gare du chemin de fer du Nord.

Cette énumération, longue déjà, ne renferme qu'une partie cependant des travaux et monuments publics élevés par l'infatigable activité de notre confrère.

Ses recherches archéologiques sur l'antiquité l'avaient conduit à étudier les dispositions des anciennes basiliques ; celle de Fano surtout lui avait fourni l'occasion d'une savante restauration et de fort beaux dessins qui figurèrent à une de nos expositions annuelles; aussi lorsqu'il fut chargé, d'abord en collaboration avec son beau-père, M. le Père, de la construction de l'église Saint-Vincent-de-Paul, puis lorsqu'il lui succéda, chercha-t-il à appliquer des dispositions qui étaient devenues son thème favori. La nef de cette église avec ses deux étages de colonnes superposées séparées par une immense frise peinte avec tant de talent par le regrettable Flandrin, sa charpente apparente constituaient des dispositions heureuses inspirées de l'antique et qui lui donnèrent l'occasion d'appliquer ses études sur la polychromie.

La nef de cette église rappelle celle des belles cathédrales qu'il avait étudiées en Sicile, et particulièrement celle de Monréale ; mais cette réminiscence n'exclut point une composition riche de bon goût, harmonieuse de couleur, preuve du talent incontestable de l'auteur, malgré les critiques auxquelles ont donné lieu certaines parties, notamment de la façade. Par les rampes monumentales qui précèdent cette église, il avait su lui donner un caractère tout particulier, et il est heureux que les travaux récemment entrepris pour changer les nivellements de ces rampes n'en aient point altéré le caractère.

En 1833, la place de la Concorde et les Champs-Élysées, qui devenaient le centre d'un quartier nouveau, appelaient l'attention de l'édilité parisienne ; il fallait les rendre praticables à une population sans cesse croissante. A la suite d'un concours, Hittorff fut chargé de la mission délicate et difficile d'embellir la place et la promenade, tout en respectant les dispositions primitivement adoptées par l'architecte Louis, dispositions simples, originales, et si bien en rapport avec les belles façades du Garde-meuble exécutées par le même architecte. Hittorff surmonta les pavillons des statues des principales villes de France, éclaira la place par une suite de colonnes rostrales lampadaires et de candélabres, qui, avec les balustrades des fossés, forment l'encadrement d'une sorte de cirque immense, de proportions inconnues à l'antiquité même. L'arène, occupée par une vaste spina, est décorée par l'Obélisque, qu'accompagnent deux fontaines monumentales d'une composition de premier ordre, où la sculpture se marie fort heureusement à l'architecture. L'État, moins prodigue à cette époque qu'aujourd'hui, ne mit pas à sa disposition les matériaux les plus rares. Hittorff n'eut que la fonte grossière pour rendre une décoration que rehausserait singulièrement le bronze ou le marbre.

Un peu plus tard, de nouvelles modifications furent apportées aux premières dispositions; les fossés primitifs avaient été en partie conservés, il fallut en 1852 les supprimer, ainsi qu'une partie des balustrades, pour répondre aux besoins sans cesse croissants de la circulation. Quoi qu'il en soit, il sut par ses grandes et belles dispositions s'acquitter avec honneur et talent de la mission difficile qu'il avait reçue, et créer la place la plus belle et la plus monumentale qui existe en Europe.

En dehors des travaux artistiques auxquels la vie de notre confrère a été vouée plus particulièrement, s'en trouvent d'autres qui présentaient, en outre de leur conception, des difficultés sérieuses d'exécution qu'il résolut avec autant de tact que de talent.

De ce nombre sont le Panorama des Champs-Élysées et les deux Cirques.

Au panorama des Champs-Élysées surtout, les conditions du programe exigeaient la couverture d'une salle ronde d'un diamètre égal à celui du Panthéon de Rome, sans points d'appui intérieurs, ni autres pièces de constructions qui auraient gêné la direction des rayons lumineux.

Au moyen de 12 câbles en fer, sorte de réminiscence du velum des cirques antiques, l'architecte supporte cette toiture, alors unique dans son genre, et crée un monument d'un aspect nouveau qui fait regretter sa condamnation par l'édilité parisienne, et sa destruction, après avoir été tranformé en salle pour l'Exposition universelle de 1855.

A. NORMAND.

(*A continuer.*)

Quelques mots sur la question de responsabilité civile des architectes.

Art. 1792. « Si l'édifice construit à prix fait périt » en tout ou partie par le vice de la construction, même » par le vice du sol, les architecte et entrepreneur en » sont responsables pendant dix ans. »

(*Code Napoléon*. Décrété les 5 mars 1803 et 30 mars 1804.)

Les recours en garantie formés par les propriétaires contre les architectes se multiplient et deviennent chaque jour plus graves. Cet état de choses a lieu de nous émouvoir et nous engage même à lui consacrer quelques réflexions personnelles.

Si l'opinion que nous allons émettre n'est malheureusement basée ni sur de profondes études ni sur une science juridique spéciale, notre avis repose et s'appuie, tout au moins, sur quelque expérience pratique, et par-dessus tout sur des considérations d'équité générale qui, par bonheur, ont souvent l'avantage, à notre époque, de dominer toutes les autres.

Les dispositions législatives qui, dans notre célèbre Code civil, peuvent seules régir et déterminer la jurisprudence des tribunaux, en ce qui concerne les architectes, remonte déjà à plus de soixante années. Il ne serait donc pas surprenant qu'en raison même de cette longue période et des modifications qu'elle a apportées dans nos mœurs sociales, et dans la manière de procéder en affaires de bâtiment, il ne serait pas surprenant, dis-je, que le temps qui suranne toutes choses n'ait pas épargné la loi, et que cette loi qui nous régit encore soit devenue aujourd'hui une insuffisante protectrice de nos intérêts.

Et tel est mon avis.

Mon intention, qu'on le croie bien, n'est ni de nier ni d'amoindrir, d'un côté, la responsabilité inhérente au rôle d'architecte; ni d'étendre ou augmenter, d'un autre côté, et à notre profit, la responsabilité qui doit incomber à l'entrepreneur par la nature même des choses. Mon unique désir serait de voir définir et séparer, une fois pour toutes, ces deux responsabilités qui doivent rester si distinctes, et qu'on semble pourtant confondre intentionnellement comme pour consolider la garantie à laquelle, je le reconnais, ont droit les propriétaires et les autorités qui font construire, car cette confusion me semble injuste, et d'ailleurs contraire au bon et ancien principe romain qu'on retrouve écrit partout et partout respecté.

Suum cuique.

A notre époque, il ne peut y avoir, selon moi du moins, et dans aucun cas la moindre solidarité de garantie entre un architecte tel qu'il doit être, c'est-à-dire un artiste instruit, de morale sévère et d'expérience éprouvée, et un entrepreneur tel qu'on l'exige, c'est-à-dire un honorable industriel qui possède, outre la pratique du bâtiment, les capitaux nécessaires pour mener activement et à bonne fin l'entreprise dont il s'est chargé.

Un architecte et un entrepreneur placés dans ces conditions également honorables, mais toutes différentes, ont des intérêts qui sont franchement opposés. En effet, l'intérêt du premier est de poursuivre l'exécution la plus parfaite possible de l'œuvre qu'il a conçue; l'intérêt du second est de grossir son profit de toutes les économies qu'il peut réaliser, profit qui, contrairement à celui de l'architecte, n'est ni connu ni déterminé d'avance, et qui jouit d'une élasticité soumise à mille considérations mercantiles auxquelles l'architecte doit rester étranger, sous peine de compromettre le caractère de sa profession.

Ce raisonnement est absolu et trouve son application aussi bien en cas de forfait que dans tous les autres, car il s'agit toujours, en fin de compte, d'appliquer un prix de série qui compose une qualité de matière et une perfection de main-d'œuvre que l'entrepreneur a intérêt à réduire à leurs plus extrêmes limites.

Si ce qui précède est aussi vrai que nous le croyons, comment se contenter de la rédaction de l'article 1792, copiée en tête de ce petit article, et ne pas protester contre la solidarité qu'il établit presque explicitement entre l'architecte et l'entrepreneur, traités absolument dans le régime légal actuel comme deux associés appelés à se partager les bénéfices matériels d'une opération commerciale?

Aussi est-ce en vain, qu'en présence de l'article 1792 on tenterait de modifier et d'accommoder à nos nouveaux usages l'opinion et la jurisprudence qui en découlent tout naturellement de la part des juges, habitués à rencontrer trop souvent un architecte dans un entrepreneur et réciproquement aussi un entrepreneur dans un architecte. Il faut en convenir, le défaut de réglementation de notre profession a créé ce désordre et rendu jusqu'ici la distinction que nous demandons fort difficile à établir. Et telle qu'elle existe, la loi contribue puisamment aussi à maintenir dans l'esprit des juges et du public une opinion qui, par son défaut d'équité, porte un grand préjudice aux véritables architectes.

Il y aurait une prétention excessive et dont j'aurai soin de me garder à proposer ici une formule légale tendant à compléter et parfaire la rédaction de l'article 1792. Mais je ne crois pas hors de propos ni déplacée une indication sommaire et telle que je la conçois, de la définition séparée de la double responsabilité qui, d'un côté, pèse sur l'architecte, et de l'autre, sur l'entrepreneur.

A mon avis, l'architecte doit assumer la responsabilité entière et absolue pendant dix années, savoir: 1° de

tout dommage provenant de dispositions vicieuses que pourraient contenir les plans qu'il a conçus, dressés et signés; 2o de tout dommage provenant du vice du sol sur lequel il bâtit et dont il a le devoir de faire au préalable un examen à la fois attentif et savant dont un entrepreneur n'est pas tenu d'être capable.

A l'entrepreneur doit incomber, dans quelques cas que ce soit, la responsabilité de tous autres dommages provenant soit de la qualité soit de l'emploi des matériaux, car il n'y a pas de surveillance humaine capable de prévenir et d'empêcher les innombrables tricheries dont, s'il le veut, un entrepreneur peut se rendre coupable.

C'est à dessein que nous avons touché aussi brièvement aujourd'hui à une question qui exigerait plusieurs chapitres de développement et de discussion. — Nous avons tenu dans cette rapide note à n'accuser absolument que le but essentiel que nous voudrions atteindre, c'est-à-dire obtenir des législateurs de compléter une disposition juridique devenue insuffisante, et qui, selon moi, a cessé d'être équitable, à en juger par les interprétations de la jurisprudence actuelle.

Assez d'autres personnes plus autorisées se chargeront et se sont même déjà chargées de réunir des matériaux, et de préparer des arguments sur cet important sujet. On sait qu'en particulier plusieurs membres éminents de la société impériale et centrale des architectes se préoccupent vivement de cette grave affaire sur laquelle ils ne tarderont pas à émettre un avis sérieusement pesé et mûrement étudié.

Jules Bouchet.

ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

COURS D'ESTHÉTIQUE GÉNÉRALE ET APPLIQUÉE.

COMPTE RENDU DE LA DEUXIÈME LEÇON (1).

La création d'un cours d'esthétique générale et appliquée est une innovation qui, nous n'en doutons pas, exercera une heureuse influence sur l'avenir de l'art. En donnant une base solide à l'enseignement artistique, les élèves verront clairement le but vers lequel ils doivent tendre, sans éprouver les dégoûts et même les tourments que l'incertitude produit dans les esprits abandonnés aux caprices de l'imagination, aux hasards d'une fantaisie sans frein ni règles pour la discipliner.

Il y a déjà trois ans que M. David Sutter a inauguré son cours à l'Ecole des Beaux-Arts. Reçu avec méfiance, comme il arrive à toutes les nouvelles conquêtes de l'esprit humain, il a fallu se rendre à l'évidence et reconnaître que si le génie est un don de nature, la science peut s'acquérir, se transmettre et se perfectionner.

Les moyens d'expression des arts du dessin : peinture, sculpture, architecture, sont les lignes, la lumière et les couleurs. Ils se rattachent à des sciences particulières dont les progrès permettent de formuler scientifiquement les règles d'ordre et d'harmonie qui gouvernent les beaux-arts.

Les idées qui forment le fond de l'enseignement de M. Sutter se retrouvent en germe dans la plupart des ouvrages publiés sur les intéressantes matières qui nous occupent; mais l'état d'imperfection où se trouvaient les sciences d'observation, joint au défaut de connaissances spéciales des auteurs qui ont écrit sur la théorie de l'art, n'avait pas permis de formuler autre chose que des recettes et de présenter des faits particuliers.

Il n'en est plus de même aujourd'hui. L'artiste trouve dans les principes qu'on lui enseigne les moyens de régler la liberté du génie sans jamais l'enchaîner. Aussi pouvons-nous affirmer que la connaissance des règles est surtout utile à une époque comme la nôtre, où les traditions sont rompues, et que désormais on ne pourra plus se dispenser de les mettre en pratique.

Le désir de se distinguer et de faire du nouveau a porté les artistes à s'isoler de plus en plus; mais ce qu'ils peuvent gagner en originalité, ne risquent-ils pas de le perdre en science ? ne sont-ils pas dans la nécessité de recommencer chacun pour son propre compte la théorie de l'art? Et n'est-ce point à cela qu'il faut attribuer l'état de confusion et le peu de progrès, pour ne pas dire l'état retrograde que l'on remarque dans différentes branches de l'art ?

Si les Grecs ont produit des chefs-d'œuvre dans tous les genres, c'est qu'ils avaient une science formulée, aussi bien pour les arts plastiques que pour la littérature. Personne ne se croyait dispensé de la connaître dans toutes ses parties, quelle que fût la puissance du génie. Les auteurs anciens s'accordent tous sur ce point. Espérons donc que le lecteur nous saura gré de lui donner des extraits du nouveau cours inauguré à l'École des Beaux-Arts, et qu'il pourra y trouver d'utiles conseils ou la confirmation de sa propre expérience.

L'ordre étant une des conditions du Beau devient, par cela même, l'objet des efforts de l'artiste qui cherche à le réaliser dans ses créations. L'ordre comprend cinq parties : l'unité, la variété, l'harmonie, la proportion, la convenance.

Mais avant d'entrer dans l'analyse de chacune d'elles, il faut d'abord expliquer les procédés au moyen des-

(1) Voir le numéro de Juin 1867. Supplément.

quels ont été formulées les règles de l'unité et de l'harmonie.

« Les lois de l'art, comme le dit Cicéron, existent en dehors de l'art. C'est dans l'ordre universel de la nature qu'il faut les chercher. C'est là qu'on trouve l'unité de système, la variété des éléments, l'harmonie des diverses parties du tout, la proportion, la convenance. »

Ces paroles sont évidemment un reflet, sinon les idées mêmes des Grecs, chez qui Cicéron se forma au grand art qui l'a immortalisé. Je ne sais si M. Sutter s'est appuyé sur cette observation du grand orateur latin pour remonter à la source des principes qu'il a si heureusement formulés, dans tous les cas, il a procédé de la même façon, en basant ses démonstrations sur les lois de la nature même.

Voici quelle est sa définition de l'art :

« L'art est une des faces des lois d'ordre et d'harmonie de la nature ; les lois de la nature sont connues par les sciences d'observation ; donc, c'est aux sciences d'observation qu'il faut demander les règles qui gouvernent les beaux-arts. »

Ce syllogisme, dont les prémisses sont évidentes, m'oblige à reconnaître la justesse de la conclusion. Je vais donc présenter une analyse rapide de ses principes.

L'étude des phénomènes de la vision fait connaître que le *rayon normal*, perpendiculaire à la rétine, divise l'angle visuel en deux parties égales ; c'est le plus puissant des rayons du cône visuel ; les autres rayons perdent de leur énergie en raison de leur degré d'obliquité.

Il résulte de ce fait, que les objets regardés par l'œil, dans une vue d'ensemble, ne produisent pas sur la rétine une image d'une égale énergie. La nature se charge elle-même, dans son admirable prévoyance, d'appliquer à la vision les lois de l'unité, de la variété, de l'harmonie. Une seule chose est principale ; les autres sont secondaires, tertiaires, etc., selon qu'elles correspondent à des rayons plus ou moins obliques.

Ainsi, lorsqu'on copie une scène de la nature, l'œil regarde successivement chaque détail, et chacun d'eux devient momentanément sujet principal ; il en résulte que la subordination des objets est faussée, l'unité détruite, le tableau *décentralisé*.

Les réalistes comprendront par cet exposé combien est puérile leur prétention de copier la nature telle qu'elle est, et que la règle de l'unité est la première et la plus absolue des règles de la plastique.

Après l'analyse du phénomène de la vision, M. Sutter a démontré que les principes de l'harmonie esthétique des lignes étaient basés sur la grande loi trinitaire commune à tous les genres d'harmonie. Elle se compose de deux termes extrêmes, reliés entre eux par une résultante. C'est ainsi qu'en mécanique deux forces perpendiculaires l'une à l'autre agissant sur un mobile créent une résultante, connue sous le nom de diagonale des forces.

M. Sutter s'est appuyé sur les lois les plus simples de l'astronomie pour démontrer le principe de l'harmonie des lignes et définir leur caractère moral, ou signification emblématique.

La force attractive du soleil est en opposition à la force impulsive de la terre, laquelle, ne pouvant obéir dans le même temps à deux forces différentes, suit la résultante de ces forces.

De là deux positions caractéristiques pour les lignes : la verticale ou force attractive, et l'horizontale ou force impulsive. Mais celle-ci étant gouvernée par celle-là, sans quoi la terre suivrait la tangente, au lieu de la diagonale des forces, il en résulte que le caractère de la verticale exprime une idée de grandeur, de noblesse, de commandement, et que l'horizontale exprime une idée contraire.

On est donc fondé à dire que la verticale est la ligne de l'intelligence, et l'horizontale celle de la matière.

De là deux données caractéristiques : la donnée verticale, et la donnée horizontale.

Partant, il ne faut pas de ligne horizontale dominante, dans une donnée verticale, ni de ligne verticale dominante dans une donnée horizontale.

Une succession de lignes horizontales forme une masse verticale, de même qu'une succession de verticales forme une masse horizontale.

S'il se rencontre, par la nature du sujet, une ligne verticale tendant à être dominante, dans une donnée horizontale, on la fait rentrer dans l'unité en l'accompagnant de lignes obliques qui l'entraînent dans la donnée horizontale.

Il en est de même pour une ligne horizontale dominante dans une donnée verticale.

Le cercle et le carré ne sont pas des formes esthétiques, parce qu'elles manquent de variété, et que ni la verticale ni l'horizontale n'y sont dominantes.

Ces mêmes principes s'appliquent à l'architecture. Un monument qui ne présenterait aucune détermination dans l'un ou l'autre sens serait du plus mauvais effet.

L'horizontale domine dans l'architecture grecque, qui est bien l'expression du culte païen, et la verticale dans l'architecture gothique, qui exprime le culte chrétien.

Par exemple, Notre-Dame de Paris présente une façade formant une masse verticale composée de lignes horizontales superposées et ordonnant tous les détails, en même temps que le profil intérieur des tours descend par des lignes verticales correspondantes jusque sur le parvis.

L'espace qui sépare les tours forme aussi une masse verticale.

La zone où se trouve la rosace offre à droite et à gauche des courbes qui résultent des ogives, formes

rappelées dans les trois portes (image de la trinité), de telle sorte que cette façade présente toutes les conditions d'unité, de variété, d'harmonie ; et si l'on entre dans les détails on y trouve la proportion et la convenance, c'est-à-dire les cinq conditions de l'ordre.

Si l'on voulait analyser de même l'église Saint-Sulpice, on y trouverait, à la fois, la donnée verticale et la donnée horizontale luttant ensemble et produisant le plus mauvais effet. On pourrait en dire autant de l'église Saint-Vincent-de-Paul, et de bien d'autres monuments que l'on trouve laids, parce que les règles n'y sont point observées.

Les conditions esthétiques, dans l'architecture, doivent se combiner avec les exigences de la destination, de la solidité, etc., etc., mais elles sont absolues et ne peuvent être dédaignées sans nuire à l'élégance, à la beauté et à l'harmonie du monument.

Ceci dit incidemment, revenons aux lignes esthétiques.

La ligne esthétique diffère des lignes qui circonscrivent la forme des objets et des lignes architecturales ; elle est composée des parties principalement cause de la visibilité de la forme; elle ne tient nul compte de la différence des plans, et se compose d'objets placés dans la même direction.

Plus une ligne esthétique est simple, plus elle est dominante ; plus elle est composée de petits détails, plus elle est secondaire.

S'il se rencontrait deux verticales dominantes dans le sujet, il y aurait un manque de variété ; deux horizontales produiraient le même effet. Il faut donc, pour créer l'harmonie, qu'il y ait dans l'ordre vertical une ligne esthétique verticale dominante, une secondaire, une tertiaire. Le même raisonnement s'applique à la donnée horizontale.

Telle est, en résumé, la manière ingénieuse dont on crée l'harmonie et l'unité des lignes.

Comme la dégradation de la lumière et des couleurs est proportionnelle à la dégradation perspective des lignes, il s'ensuit que la ligne « gouverne le clair-obscur et le coloris. »

Le clair-obscur renferme l'expression des lignes, et la couleur renferme l'expression du clair-obscur. De là, une nécessité absolue : l'accord des lignes, de la lumière et des couleurs.

Pour créer l'unité du clair-obscur, il faut partir de ce fait, que la lumière se propage en ligne droite. Par conséquent, dans un tableau, elle devra suivre la donnée verticale ou horizontale ou même la diagonale des parallélogrammes, sans se répandre ni à droite ni à gauche, et y former une bande lumineuse large ou étroite ou moyenne, selon la nature du sujet.

La direction de la lumière ne doit pas couper la grande ligne esthétique de la composition, c'est-à-dire celle qui passe par les objets les plus variés, les plus importants, les plus nombreux, comme nous le verrons dans l'analyse des œuvres des maîtres.

Si elle la coupait, elle diviserait l'effet, il y aurait de l'incertitude pour l'œil, l'unité serait détruite. C'est pourquoi la lumière doit toujours suivre cette ligne, afin de l'affermir davantage.

Les lois de la vision, combinées à celles de la lumière, apportent une variété indispensable à l'harmonie du clair-obscur.

La bande de lumière qui traverse le champ du tableau ne doit pas être uniforme dans tout son parcours ; elle doit présenter une lumière dominante, une secondaire, une tertiaire.

La lumière dominante est placée sur le sujet principal, au centre de la composition, et correspond au rayon normal ; la lumière secondaire est du côté du corps éclairant ; la lumière tertiaire ou de résolution, du côté opposé. C'est là que doit s'arrêter doucement la lumière, sur une figure accessoire, un terrain, une plante, un nuage, etc.

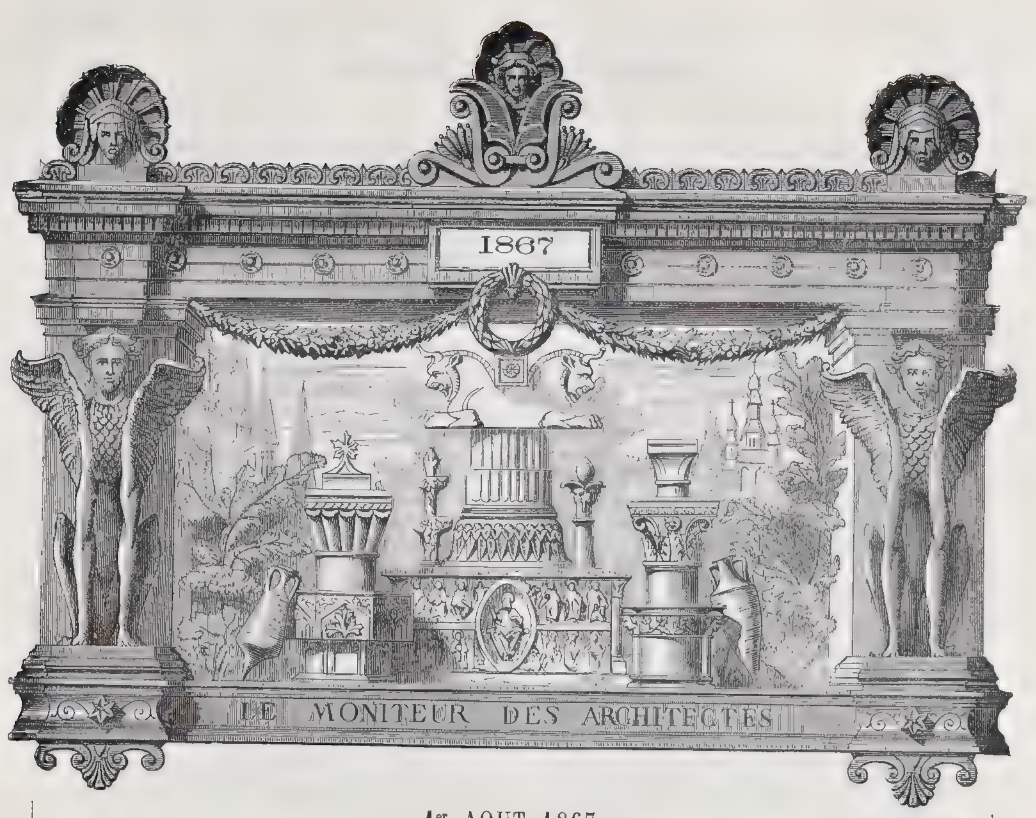
Paul de Marsan.

NÉCROLOGIE.

L'Académie des Beaux-Arts vient, de nouveau, de faire une perte sensible dans la personne de M. Lebas (Louis-Hippolyte), architecte, décédé à Paris, le 12 juin dernier. — Lebas, né à Paris, le 31 mars 1782, était élève de Vaudoyer, de Percier et de Fontaine. Élève de l'école des Beaux-Arts en 1794, il obtint le second Grand-Prix en 1806, sur un *Projet de Palais pour la Légion d'honneur;* de 1827 à 1835, il publia avec Debret les *Œuvres de Vignole*, ouvrage resté inachevé. — Nommé membre de l'Institut en 1825, et chevalier de la Légion d'honneur en 1836, il fut promu au grade d'officier en 1847. Les travaux qu'il a exécutés sont, en 1822, le *Monument de Lamoignon de Malesherbes*, au Palais-de-Justice; en 1824, l'*Église de Notre-Dame-de Lorette*, à Paris; en 1826, la *prison des jeunes détenus de la Roquette*; en 1832, la *restauration de la salle des séances de l'Académie de Médecine*, rue des Saints-Pères, et les *Nouvelles salles de la Bibliothèque*, au Palais de l'Institut. Membre du Jury d'Architecture à l'école des Beaux-Arts pendant de longues années, et professeur de la même école, son mérite principal est d'avoir formé dans son atelier, qui restera célèbre, plusieurs générations d'artistes dont bon nombre, faisant honneur aux leçons du maître, passeront à la postérité par le mérite de leurs travaux.

L'Éditeur responsable : A. Lévy.

IMPRIMERIE L. TOINON ET Cᵉ, A SAINT-GERMAIN



1er AOUT 1867.

SOMMAIRE DU N° 8.

SOCIÉTÉ IMPÉRIALE ET CENTRALE DES ARCHITECTES.

CONFÉRENCES INTERNATIONALES.

PREMIÈRE SÉANCE. — COMPTE RENDU.

Dans notre numéro du 1er avril dernier, nous annoncions que la Société centrale des architectes, avait pris l'initiative d'une conférence internationale, et qu'elle avait proposé pour objet de ces conférences les sujets suivants :

1° Quel est l'état actuel de l'architecture chez les différents peuples contemporains, et quelles en sont les tendances?

Cette question sera traitée principalement au point de vue esthétique et philosophique.

2° Quelles sont les méthodes d'enseignement en usage à notre époque dans chaque pays ?

3° Exposer le rôle de l'architecte dans la Société au point de vue professionnel.

4° Traiter de l'influence de l'architecture sur les productions de l'industrie.

La Société appelait tous les architectes français et étrangers à participer à ces conférences.

Plusieurs membres étrangers ont répondu à l'invitation des architectes français; ce sont : pour la Russie, MM. Brundloff ; pour l'Amérique, M. Ware; pour le Portugal, M. Da Silva; pour l'Espagne, MM. Suredo et Fossas ; pour la Prusse, MM. Boeckmann, Roschdarff, Stier et Koch, architectes à Berlin ; M. Bruni de Trieste, pour l'Autriche; et M. Hovenden-Hendy, pour l'Angleterre.

Les conférences se sont ouvertes le 22 juillet, avenue Victoria, nº 3, près l'Hôtel-de-Ville, dans un amphithéâtre dépendant du bâtiment de l'Assistance publique.

Après quelques paroles de M. V. Baltard, président de la Société, pour rappeler le caractère et le but des conférences internationales et remercier les membres français et étrangers de l'empressement qu'ils ont mis à répondre à l'initiative prise par la Société centrale, la parole a été donnée à M. A. Hermant sur la première question, qu'il a traitée par des raisons supérieures et dans un langage excellent et qui prouve tout le soin qu'il avait mis à l'étudier.

Le sujet proposé, ainsi que nos lecteurs peuvent s'en rendre compte à l'énoncé seul, avait une grande importance : *Quel est l'état actuel de l'architecture chez les différents peuples contemporains, et quelles en sont les tendances?* C'était une étude qui présentait un champ aussi vaste qu'intéressant. « Cet énoncé, dit l'orateur en commençant, est pour nos hôtes étrangers une invitation à nous instruire de l'art qu'ils pratiquent dans leur patrie ; pour nous-mêmes, l'engagement d'exposer nos principes sur celui que nous professons. »

Malheureusement, les éléments nécessaires pour comparer l'état actuel de l'architecture en France avec celui des autres nations font complétement défaut. L'absence de la connaissance des langues étrangères, à peu près générale chez nous, ne nous permet point, d'une part, de rechercher dans les écrits des autres peuples les renseignements si utiles que l'on pourrait y trouver, et d'autre part, bien que la langue française soit généralement comprise et souvent parlée par des architectes étrangers, la crainte très-naturelle de ne point s'exprimer assez clairement dans notre langue a écarté de la discussion beaucoup de ces artistes ; ces difficultés ont fait traiter la question à peu près exclusivement au point de vue français : c'est une lacune d'autant plus regrettable que des pays voisins des nôtres ont une organisation architecturale qu'il eût été d'autant plus utile à connaître qu'elle produit des tendances, des résultats très-recommandables, bien que dans des voies très-différentes de celles où nous sommes et dont on retrouve des traces à l'Exposition universelle, dans les travaux exposés en Allemagne par l'Autriche et la Prusse, par la Russie, par l'Angleterre, et même par l'Espagne, bien que cette nation se rapproche beaucoup plus que les autres du style et de l'école de notre pays.

Bien que le but que la Société se proposait en conviant les artistes étrangers à des conférences internationales n'ait pu être atteint aussi largement qu'il eût été désirable, ces conférences n'en constituent pas moins un précédent précieux qui, nous l'espérons, aura une influence favorable sur l'entente entre tous les membres qui composent la corporation, et sur les besoins qu'il est nécessaire de satisfaire pour entrer dans une voie plus en harmonie avec les besoins de notre époque.

Notre confrère, M. Hermant, se plaçant, ainsi qu'il l'a dit en commençant, exclusivement sur le terrain français et au point de vue esthétique et philosophique, voulant préciser la fonction essentielle de l'état que nous pratiquons, l'a défini de la façon suivante :

L'Architecture est un art, ou plutôt un mode, une manifestation particulière de l'art. Mais qu'est l'art lui-même considéré absolument? Laissons la parole à l'orateur.

« Les matières spéculatives, a-t-il dit, ne se prêtent « pas comme les sciences mathématiques aux défini- « tions brèves et concises, elles se soumettent en outre « difficilement à ces énoncés *à priori* que suit une « démonstration, c'est par déductions successives « qu'elles conduisent à un résultat certain. Je procé- « derai donc par déductions. La Psychologie nous fait « connaître dans l'âme humaine trois facultés : la « faculté de penser, de raisonner, ou l'entendement ; « la faculté de sentir, ou le sentiment ; la volonté, qui « est la faculté d'agir ou de s'abstenir.

« De ces trois facultés, les deux premières, l'enten- « dement et le sentiment, ont chacune pour fin der- « nière un objet particulier :

« L'objet de l'entendement est le vrai.
« L'objet du sentiment est le beau.

« Sous l'empire de la troisième de ces facultés, de la « faculté active, l'homme travaille à l'accomplisse- « ment de ces deux fins :

« Il tend au vrai par le moyen de la science.
« Il tend au beau par le moyen de l'art.

« Ceci me permet déjà de poser ce principe, que *l'art a « pour fonction essentielle la manifestation du beau.* »

Certes, cette définition de l'art a des aspirations trop hautes, trop justement reconnues pour être contestées.

Puis, recherchant comment l'homme peut avoir conscience du but qu'il poursuit, et comment il le poursuit, l'orateur, par une analyse serrée et concise, arrive à en déduire que *l'homme considéré comme être actif conçoit d'abord, ensuite exprime ; c'est l'idée qui commande, la matière obéit ;* et il insiste sur ce point, qu'il regarde comme capital : que dans toute création la matière est une esclave que gouverne la pensée, et cette définition l'amène à une nouvelle formule de l'art : *La puissance de manifester l'idée au moyen d'une forme sensible selon les principes du beau.* « Cette définition, dit M. Hermant, est générale et essentielle. »

« Que l'art s'exprime par la force et s'adresse à l'œil « comme la peinture, la sculpture et l'architecture, ou « qu'il s'exprime par le son qui est une forme aussi, « et s'adresse à l'ouïe comme la musique et la poésie, « peu importe ! Quel que soit le mode, il est d'abord

« et avant tout l'art, c'est-à-dire la puissance de mani-
« fester l'idée au moyen d'une forme sensible selon les
« principes du beau. »

Ce principe une fois posé et admis, l'orateur en déduit que *l'architecture soumet les formes qu'elle crée aux lois qui déterminent l'ordre et le développement de celles que la nature réalise;* car c'est par l'intermédiaire de l'œil que nous percevons les manifestations produites dans le monde sensible au moyen de la forme représentée sous ses trois dimensions, et il prouve que ces modes qu'il vient d'indiquer diffèrent entre eux par l'usage qu'ils font d'un moyen identique : que la peinture s'arrête à l'apparence, que la sculpture recherche et veut la réalité, et qu'enfin l'architecture cherche la loi.

Puis pour définir, c'est-à-dire pour détailler les attributs essentiels d'un objet et en faire connaître la valeur, il dit :

« Nous savons que l'architecture est un art, c'est-à-dire un mode particulier de la puissance de manifester l'idée au moyen d'une forme sensible, selon les principes du beau.

« Nous savons qu'elle fait partie des arts qui s'adressent à la vue, par conséquent qu'elle s'exprime au moyen de la forme étendue sous les trois dimensions de la forme réelle.

« Nous savons enfin que, différente de la peinture qui représente la forme et de la sculpture qui la reproduit, elle la crée en se soumettant à des lois que lui révèle l'étude de la nature.

« *La fonction essentielle de l'architecture est donc de manifester l'idée, selon les principes du beau, au moyen de formes réelles qu'elle crée conformément aux lois qui président à l'ordre et au développement des formes naturelles.* »

Le but de l'architecture est désormais défini ; cette définition, suivant l'orateur, lui était nécessaire, pour servir de base à l'examen de l'architecture contemporaine et de ses tendances esthétiques. Mais il regarde comme utile de rechercher d'abord quels sont les éléments conceptibles que l'architecte trouve dans le milieu ambiant; et il établit que *l'art de bâtir n'est point impuissant devant le sentiment, mais que ses formes expressives sont à son égard limitées;* toutefois, bien que les éléments qu'il a à sa disposition soient restreints, ils lui suffisent pour caractériser, à ne s'y point tromper, le but, la destination d'un édifice. « La véritable source, dit-il, la source la plus féconde des conceptions que peut manifester l'architecture, c'est la pensée ; non la pensée individuelle, mais la pensée générale, acceptée par la population. »

L'orateur établit ensuite que tous les styles dérivent du principe social dont ils ont été l'expression, et en tire pour conclusion de la première partie de son étude : *que l'art de bâtir est un art essentiellement appelé à manifester les idées générales, les tendances morales et intellectuelles des sociétés, et que ce rôle, auquel il n'a jamais failli, il le remplit encore à notre époque.*

§ II.

Dans sa première partie, M. Hermant a démontré tout d'abord que l'architecture est un art ou plutôt un mode, une manifestation particulière de l'art; que l'art a pour fonction essentielle la manifestation du beau, qu'il est la puissance de manifester l'idée au moyen d'une forme sensible, selon les principes du beau dont l'architecture recherche la loi; tandis que la peinture s'arrête à l'apparence et que la sculpture veut la réalité.

Puis ensuite, que l'architecture, conformément aux lois et à l'ordre qui régissent le mouvement, soumet les formes qu'elle crée aux lois qui déterminent l'ordre et le mouvement de celles que la nature réalise; que sa fonction réelle est de manifester l'idée suivant les principes du beau, au moyen des formes créées suivant les lois d'ordre et de développement des formes naturelles; que l'art de bâtir n'est point impuissant devant le sentiment, que ses formes expressives sont seulement restreintes et limitées.

Enfin il en arrive à conclure que l'art de bâtir est un art essentiellement appelé à manifester les idées générales et intellectuelles des sociétés, et que ce rôle, auquel il n'a jamais failli dès les temps les plus reculés, il le remplit encore aujourd'hui.

Le développement de cette thèse fait l'objet de la deuxième partie de son discours; mais laissons la parole à l'orateur.

« L'architecture de notre époque, m'a-t-on dit cent
« fois, comme à vous sans doute, n'a pas de caractère
« précis, déterminé, et vous, architectes contempo-
« rains, vous manquez d'initiative, d'originalité. L'art
« du passé se résout en périodes, et chacune d'elles
« s'est affirmée par une expression particulière. Quel
« est donc le style de notre époque? Aujourd'hui vous
« ne faites autre chose que multiplier les emprunts ;
« vous prenez à tous les temps. Est-ce donc que vous
« ne sentez pas en vous la puissance de créer? »

Tout d'abord chacun de nous se récrie à ce langage.

L'architecture de notre temps n'a pas de style, disons-nous ! Mais quand nous jetons un coup d'œil sur les deux tiers écoulés de ce siècle, est-ce que nous éprouvons le moindre embarras à en classer les productions ? Est-il un œil assez inexpérimenté pour confondre le caractère d'un édifice élevé de nos jours, avec celui d'un monument construit il y a trente ou soixante ans? Quel est donc le guide infaillible ici, sinon le style?

Cependant l'orateur constate que le pays entier, sa capitale, ses villes principales, sont remplis de monuments élevés, pour ainsi dire, à quelques pas les uns des autres, et affectant tous pourtant une forme parti-

culière; que chez l'un les formes antiques dominent, tandis qu'à côté c'est l'art du moyen-âge, roman, byzantin, etc., etc., et que tout cela ne constitue point une unité sans laquelle il n'est point de style national, mais que ce défaut d'unité constitue précisément le caractère distinctif de l'architecture contemporaine. Mais, dans sa première partie, l'orateur a démontré et prouvé que l'architecture est l'art des idées générales, des tendances morales et intellectuelles du corps social entier, qu'elle n'a jamais failli à ce rôle dans le passé ; elle subit donc aujourd'hui les idées générales, les tendances intellectuelles de notre temps.

Le caractère distinctif des sociétés modernes est la prédominance de la raison, et la tendance intellectuelle de la société contemporaine est essentiellement scientifique : vérités, dit-il, dont la seconde n'est que le corollaire obligé de la première, et dont est sorti le principe qui gouverne les créations intellectuelles, principe qui, suivant l'orateur, n'est point même une invention moderne, et qui est l'*Éclectisme*, c'est-à-dire le choix éclairé que l'on fait dans des idées déjà connues pour former un corps de science.

Médiocre partisan de l'éclectisme, ce système semble à l'orateur exclusif de toute conviction personnelle ; mais il n'a pas, dit-il à cet égard, pour mission d'apprécier une tendance, mais bien seulement de la constater, et il reconnaît qu'il est un ordre de sciences pour lesquelles l'éclectisme est une nécessité et une loi ; que ces sciences sont celles précisément qui se sont élevées au plus haut degré de perfection à notre époque : les sciences d'observation et les sciences d'application ; qu'il est constant que l'expérience du passé est la base du progrès de ces sciences, et que c'est ici le cas de dire avec Pascal : *Toute la suite des hommes, pendant le cours de tant de siècles, doit être considérée comme un seul homme qui subsiste toujours et apprend continuellement ;* qu'il n'est dès lors plus étonnant que les savants aient fait profession de prendre dans les théories de ceux qui les ont devancés ce qu'ils jugeaient le plus exact ou de plus raisonnable, car l'objet de la science étant le vrai, toute vérité acquise est bien acquise, de quelque côté qu'elle vienne.

Si donc, d'une part, il est constaté que les tendances intellectuelles d'une société sont essentiellement scientifiques, et que de l'autre la méthode la plus généralement adoptée par la science, la méthode souvent obligatoire pour elle est l'éclectisme, pouvons-nous être surpris de voir l'éclectisme se généraliser et s'établir à peu près partout dans cette société? Non, en vérité !

C'est par une conséquence logique, c'est par une conséquence nécessaire de la tendance des esprits que l'éclectisme est devenu le trait dominant du dix-neuvième siècle.

Partie de la science, cette doctrine s'est introduite partout et spécialement dans l'art ; dans l'art de bâtir, j'entends, je ne m'occupe que de celui-là.

Qu'est-ce, en effet, que ces édifices de physionomie si différente qui s'élèvent côte à côte ?

Qu'est-ce que cette multiplicité de formes dont on nous fait un reproche ?

Qu'est-ce que cette absence d'un style précis, déterminé, dans laquelle on veut voir un indice de la pauvreté de notre génie ?

Qu'est-ce que cela, sinon le résultat de l'influence éclectique?

Et l'orateur ajoute et arrive à en déduire que cela lui semble indiscutable, et que c'est pourquoi l'architecture, en subissant cette influence, est encore, aujourd'hui comme toujours, l'expression fidèle des idées générales et des tendances intellectuelles de son temps; et que la preuve, c'est qu'il y a entre l'éclectisme et l'érudition un enchaînement tellement nécessaire et inévitable, que l'on ne pourrait les séparer sans les anéantir, que l'érudition pour nous est l'étude des monuments du passé. Que si, à aucune époque, on n'a tant recherché, étudié, reproduit, répandu, propagé par le dessin, la gravure, la photographie, par tous les moyens possibles et avec une abondance sans précédents, les créations de l'art de toutes les époques et de tous les pays ; que si l'archéographie a reçu un immense développement, c'est qu'il était nécessaire de satisfaire à une tendance préexistante, c'est que l'éclectisme s'était imposé à l'art. Puis il examine si les manifestations de l'opinion publique, qui se traduisent par des reproches sur la voie dans laquelle notre art est engagé par la force des choses, sont fondées, il le nie avec raison et avec une chaleur que comporte le sujet; il s'écrie : « Comment ! voilà une société qui depuis quatre-vingts ans semble n'avoir d'autre préoccupation que d'allier et d'équilibrer des idées souvent fort disparates, une société où le principe d'autorité lutte sans cesse avec le principe de la liberté ;

« Où la souveraineté nationale et le droit divin sont encore et pour ainsi dire en présence ;

» Où le clergé est gallican ou romain ;

» Où les disciples de Luther sont en désaccord au nom de leurs principes ;

» Où le rationalisme, l'empirisme, le spiritualisme, le matérialisme, le scepticisme ont des partisans ;

» Où les droits et les devoirs sont imparfaitement définis sous plus d'un rapport ;

» Où la répression et les peines sont encore l'objet d'expériences ;

» Où tout est matière à controverse, à discussion ;

« Une société qui tend au progrès, je le veux, j'en suis convaincu, et ce n'est point son procès que je lui fais en ce moment ; mais qui, certes, n'a pas un idéal précis, déterminé ;

« Et cette société nous accuse, nous architectes, de manquer de puissance, de ne pas savoir créer un style, le style du dix-neuvième siècle !

« Eh bien! cela est trop injuste et je lui réponds :

« Nos monuments sont l'image de votre caractère: que pouvez-vous nous demander de plus?

« La diversité de leurs formes, l'incohérence de leur style, si vous voulez, j'y consens, sont l'expression fidèle de vos pensées, de vos sentiments, de vos croyances remplis de doute et d'hésitation; et vous n'avez pas le droit de nous reprocher la pauvreté de notre génie, car vous ne lui fournissez pas d'autres aliments.

« *L'éclectisme est le trait dominant du dix-neuvième siècle.*

« *L'éclectisme est le caractère distinctif de l'architecture du dix-neuvième siècle.* »

Il y a intime corrélation entre ces deux faits. L'art ne ment pas à sa mission, il la remplit au contraire d'une manière complète; il est bien réellement et sans restriction la manifestation de l'esprit qui anime la société contemporaine.

Puis, pour prouver combien tout s'enchaîne entre les événements et les modifications successives que l'art a subies à ses diverses époques, il cite l'influence française rétablie en Italie à la fin du siècle dernier, et l'effet qui s'en fait immédiatement sentir sur l'art; l'art romain réagit sur l'art français. Peu après une expédition lointaine et mémorable nous fait connaître l'Egypte et des traces bien que rares se révèlent dans les productions artistiques de l'époque; un peu plus tard, une autre expédition nous conduit en Grèce et notre art se modifie à son contact; le catholicisme abaissé par la révolution ne tarde point à se relever et tout aussitôt les partisans du moyen âge surgissent; la politique de Louis-Philippe est d'éviter le contact de l'étranger, la France se replie sur elle-même, la renaissance française est remise en honneur, puis les styles employés sous Louis XIV, Louis XV, Louis XVI, reviennent à la mode qui impose sa main de fer à toutes les créations artistiques; enfin on peut dire, sans être taxé d'exagération, que depuis soixante ans les goûts de la société n'ont reculé devant rien.

Enfin l'orateur est amené logiquement à la conclusion suivante, que, *au point de vue social et politique, la tendance de notre siècle est la décentralisation, la revendication de la liberté, son établissement au profit de l'individualisme.*

Et le seul art qui puisse répondre à cette tendance est un art éclectique, un art essentiellement indépendant, celui-là même que nous pratiquons.

Puis, reprenant et examinant l'influence de l'esprit rationaliste à un autre point de vue, et partant du principe qu'il a posé en commençant, que *l'homme tend au vrai par le moyen de la science, qu'il tend au beau par le moyen de l'art*, il dit que si l'on reste dans les hautes régions de la théorie pure, il n'y a entre ces deux fins ni contradiction ni opposition, mais que si l'on passe de la spéculation à l'application, du vrai et du beau absolu au vrai et au beau relatif, ce n'est que très-rarement qu'un rapport peut s'établir entre l'idée de vérité et l'idée de beauté, que la science ne s'adresse qu'à la raison; que la raison seule y répond; que l'art au contraire, en lui faisant voir un édifice, une statue, un tableau, lui fait entendre une symphonie; que si l'œuvre est belle, ce qu'il éprouve est indépendant de tout calcul, que c'est de l'enthousiasme; qu'enfin l'art s'est adressé à son sentiment et que son sentiment seul y a répondu.

Puis, cherchant à établir une sorte de parallèle entre la science et l'art, il en conclut que la science se borne à la démonstration d'un principe isolé ou d'un acte indépendant; que le vrai reste simplement vrai et rien que vrai, mais que, en fait de sciences et en dehors de la spéculation, l'idée de vérité se complique toujours de l'idée d'utilité, et qu'entre le beau et l'utile il n'y a rien de commun.

Analysant les faits à l'appui de sa théorie, l'utile chez le savant, dit-il, passe avant le beau, car le beau et l'utilité diffèrent en principe, tout comme l'utile est indépendant du beau et le beau de l'utile, qui lui est subordonné et qui est indépendant de l'homme qui en jouit.

Dès lors, l'indépendance est donc complète entre l'idée de vérité et l'idée d'utilité d'une part, et l'idée de beauté d'autre part, et la tendance générale ne peut s'établir dans un sens sans que ce soit au détriment de l'autre.

Or, notre société a pour dominante l'esprit rationaliste et scientifique, elle est plus préoccupée du vrai que du beau; cette préoccupation constitue un milieu favorable aux manifestations de l'art, et le premier à subir l'influence d'un tel milieu est l'architecture.

« L'art de bâtir, dit M. Hermant, est celui qui se rapproche le plus de la science et de l'industrie; et qui ne voit que cette science, que cette industrie qui nous pressent, qui nous enlacent de tous côtés, tendent à donner au vrai et à l'utile la prédominance sur le beau? qui ne comprend que si le jour devait arriver où, renversant l'ordre logique, on en vînt à dire: l'utile avant tout, le vrai s'il est nécessaire, le beau s'il se peut, ce jour-là l'architecture aurait cessé d'exister?

« Ou plutôt non! car il n'est point de puissance au monde capable d'anéantir une expression de la pensée humaine, quand cette expression s'est manifestée.

« Seulement, les œuvres de ce temps diraient à la postérité: nous sommes les productions d'une société d'industriels; comme les œuvres du nôtre diront: nous sommes les créations d'une société d'éclectiques et de savants. »

Arrivé à cette période de son discours, M. Hermant s'arrête et se résume: « Messieurs, a-t-il dit, j'ai posé en principe que l'architecture est l'art des idées générales, des tendances morales et intellectuelles d'une société.

« J'ai montré que la tendance de la société contemporaine est essentiellement scientifique et industrielle.

« J'ai établi que la tendance scientifique a pour conséquence un éclectisme à peu près universel, que l'art de bâtir en subit l'influence, et que cette influence se traduit par le développement de l'individualisme au détriment de l'unité.

« J'ai fait voir enfin que la tendance industrielle constitue un milieu défavorable aux manifestations de l'art, en donnant à l'utile la prédominance sur le beau.

« Le complément nécessaire de cette exposition serait, je ne l'ignore pas, l'examen des édifices qui s'élèvent autour de nous.

« Je devrais dire quelle somme considérable de talent se dépense chaque jour; à ce point que, malgré des conditions que je n'hésite pas à regarder comme regrettables sous plus d'un rapport, nous n'en voyons pas moins surgir des œuvres pleines de mérite et d'originalité.

« Je devrais prouver une fois de plus par les faits, que si la situation actuelle offre un côté fâcheux, la responsabilité en incombe à la société; que si, au contraire, elle offre d'heureux résultats, le mérite en est aux artistes.

« Mais je ne puis oublier que derrière les œuvres sont les hommes, et que, pour moi du moins, la plupart de ces hommes sont des maîtres; mais à quoi bon, d'ailleurs, la critique de leurs œuvres? N'êtes-vous pas tous les meilleurs appréciateurs de ce que vous voyez? N'ai-je pas trop abusé de votre attention en restant à cette place, que je me hâte de quitter en vous remerciant d'avoir bien voulu m'écouter si longtemps? »

Les applaudissements unanimes et réitérés de l'auditoire accompagnent l'orateur à sa place, et lui prouvent que ses raisonnements et sa logique ont trouvé un écho juste et sympathique chez ses auditeurs.

En raison de l'heure, M. le président lève la séance et indique la suivante conférence pour le mercredi 24. Nous en rendrons compte dans notre prochain numéro.

A. NORMAND.

(La suite prochainement.)

EXPOSITION UNIVERSELLE.

LA FAIENCE ET LES VITRAUX AU CHAMP-DE-MARS.

(2e ARTICLE.)

Une chose frappe l'observateur qui parcourt les nombreuses galeries de l'Exposition : c'est que partout, chez toutes les nations, les procédés industriels sont extrêmement développés, on peut même les dire raffinés et sentant la perfection. Ceci est vrai surtout à propos des faïences.

A la France revient le mérite d'une habile et large application des terres vernissées à l'ornementation extérieure. Le pavillon de S. M. l'Impératrice, dans le jardin, le pavillon indien (de la maison Verdé Delisle), les toitures des expositions chinoise et tunisienne (par M. Muller d'Ivry), en sont la preuve irrécusable.

Plusieurs essais de décoration intérieure ont été tentés avec succès par MM. Avisseau, Pull et Barbizet. Ce dernier a résolu le problème du bon marché joint à la fabrication soignée et à un effet artistique. Il est à regretter que sa terre trop grise se voie toujours à travers ses glaçures colorées, et modifie ainsi trop souvent l'éclat de ses couleurs. Un ton domine toutes les colorations de M. Barbizet, c'est le gris. Il arrive par ce moyen à une harmonie qui n'est pas sans charme; mais l'œil qui sait avoir affaire à une substance si susceptible d'éclat, l'émail, voudrait quelquefois voir éclater une émeraude ou un rubis au milieu des tons rompus et harmonieux répandus sur ses productions *palissyennes*. Une engobe blanche, à certaines places, laisserait à ses émaux transparents leur éclat, et enrichirait ses pièces sans les enchérir outre mesure.

M. Léon Parvillié est l'auteur de la brillante décoration céramique de l'exposition turque, et peut paraître avec avantage à côté des œuvres si originales de la maison Collinot, dont les dessins perses, indiens et turcs ont un intérêt particulier de curiosité et de fantaisie élégante. M. le comte A. de Beaumont est l'auteur des dessins reproduits par la maison Collinot.

M. Jean peint ses panneaux et ses frises comme ses vases, c'est-à-dire sur l'émail opaque cuit. Ses riches dessins sont empruntés généralement à la belle époque où le Primatice, appelé en France par François Ier, régnait en maître et donnait le ton à nos artistes. Il est fâcheux que M. Jean ne peigne pas sur crû et qu'il ait dans ses effets, à cause de cela, une certaine maigreur qui dégénère quelquefois en sécheresse. Il a de beaux éléments entre les mains et du goût. En présence de son exposition on se prend à désirer qu'il s'inspire un peu des œuvres de ses rivaux. Qu'il abdique en effet un instant sa personnalité, qui n'est pas sans puissance, et qu'il regarde autour de lui; qu'il s'inspire un peu des splendides spécimens de Longuet et de Deck, par exemple, de Longuet surtout, qui sait répandre à profusion sur un panneau, sur un médaillon ou sur un grand plat décoratif, les entrelacs de l'arabesque, les caprices fleuris des artistes d'Orient, ou bien les amours, les déesses aux formes allongées que groupaient si délicieusement les peintres et les sculpteurs de la renaissance.

M. Deck a des émaux polychrômes cloisonnés qui sont vraiment remarquables.

Une particularité qui ne doit pas passer inaperçue distingue les productions de quelques céramistes et les met au-dessus de leurs concurrents français et étrangers. Cette particularité consiste dans la pratique d'un procédé, très-ancien d'ailleurs, mais employé cette fois avec une rare perfection. Une glaçure cristalline et transparente, d'une dureté parfaite, est répandue

sur l'émail opaque qui cache la couleur de la terre et sur la peinture, de façon à raviver les tons à la manière d'un vernis. Elle préserve les couleurs des influences atmosphériques, noie les tons, module les touches et donne du flou et du large au travail ; car elle est cuite et mise en fusion en même temps que l'émail et la peinture qu'elle recouvre.

Les exposants français qui emploient le mieux ce procédé sont MM. Longuet, Deck, Collinot et Muller. Les beaux spécimens exposés par ces artistes affirment la supériorité décorative de leur genre de faïence. M. Muller, qui s'est récemment adjoint M. Longuet, nous a montré des briques décorées sur deux faces pour cloisons, des revêtements, des bordures, des éléments d'entablements, des essais pour toiture d'un effet remarquable. L'architecture contemporaine est assurée de trouver dans l'industrie française des faïences une ressource, mieux peut-être : un moyen de marquer son originalité et de caractériser son style aux yeux de la postérité. Son éclectisme l'a fait accuser de vivre trop d'emprunts. Cette critique exagérée et peu fondée doit tomber devant l'habile emploi de moyens puissants et nouveaux chez nous.

LÉON DAUTEZAC.

EXPOSITION UNIVERSELLE.

DISTRIBUTION DES RÉCOMPENSES DANS LA SÉANCE SOLENNELLE DU 1er JUILLET.

Ont été nommés ou promus dans l'Ordre impérial de la Légion d'honneur :

Au grade de Commandeur :

MM. Lefuel, architecte de l'Empereur, membre de la Commission impériale.
Meissonier, peintre d'histoire.

Au grade d'Officier :

MM. Aldrophe, architecte de la Commission impériale.
Gérome, peintre d'histoire, membre de l'Institut.
Pils, peintre d'histoire.
Jalabert, id.
Yvon, id.
Breton, id.
Français, id.
Corot, id.
Guillaume, sculpteur, membre de l'Institut.
Perraud id. id.
Martinet, graveur, membre de l'Institut.
François, graveur.

ÉTRANGERS :

Kaulback, peintre, Prusse.
Knauss, id. id.
Leys, id. Belgique.
Stevens, id. id.
Vela, id. Italie.

Au grade de Chevalier :

MM. Ancelet. — Lameire. — Hochereau. — Hardy, architectes. — Drevet, architecte organisateur de l'exposition égyptienne. — Bonheur. — Bonnat. — Tissier, peintres. — Jacque, peintre et graveur. — Delaunay. — Richomme. — Lévy. — Puvis de Chavannes. — Caraud. — Lazerges. — Lambinet, peintres. — Gumery. — Thomas. — Ottin. — Dubois. — Pouscarme. — Montagny. — Oliva. — Samson. — Dieudonné. — Chapu. — Aizelin, sculpteurs. — Bertinot. — Salmon, graveurs.

ÉTRANGERS :

MM. Cipola, architecte, membre du jury de la classe 65. Italie.
Ilieser, professeur d'architecture à Vienne, architecte de la section autrichienne. Autriche.
Pfaume, architecte, commissaire du gouvernement prussien. Prusse.
Leins, architecte, professeur d'architecture à l'école polytechnique de Stuttgard, membre du jury de la classe 90. Wurtemberg.
Rumpelmayer, architecte, organisateur de la section portugaise. Portugal.
Rosalès, peinture. Espagne.
Menzel, id. Prusse.
Israels, id. Pays-Bas.
Argenti, sculpture, Italie.
Dupré, id. id.
Dracke, id. Prusse.
Luccardi, id. États pontificaux.
Keller, gravure. Prusse.
Maudel, id. id.

GRANDS PRIX.

Architecture.

MM. Ancelet, France.
Ferstel, Autriche.
Waterhouse, Grande-Bretagne.

Peinture.

Cabanel, France.
Gerome, id.
Meissonier, France.
Théodore Rousseau, France.
Guillaume de Kaulbach, Bavière.
Knauss, Prusse.
Leys, Belgique.
Ossi, Italie.

Sculpture.

Guillaume, France.
Perraud, id.
Dracke, Prusse. Dupré, Italie.

Gravure.

François, France.
Keller, Prusse.

PREMIERS PRIX.

Architecture.

MM. J. L.-A. Joyau, France.
C.-J. Lameire, id.
C.-A. Thierry, id.
Feu le capitaine Fowke, Grande-Bretagne.
M.-A. Rosanoff, Russie.
M.-J. Schmitz, Prusse.

DEUXIÈMES PRIX.

MM. F.-P. Boitte, France.
P.-J.-E. Deperthes, France.
J. Esquié, id.
E.-J.-B. Guillaume, id.
C.-A. Questel, id.
M.-W.-D. Lynn, Grande-Bretagne.
T. Hanzel, Autriche.
J. Hlavka, id.

TROISIÈMES PRIX.

MM. A. Baudry, France.
P.-J.-H. Daumet, France.
F. Thomas, id.
E. Bary, Grande-Bretagne.
Carpentier, Belgique.
G. Semper, Suisse.

MÉLANGES.

Le nouveau cimetière de la ville de Paris. — Une enquête est ouverte en ce moment, à la fois à la préfecture de la Seine et à la sous-préfecture de Saint-Denis, sur le projet de création : 1° d'un vaste cimetière à établir pour l'usage de Paris dans le département de Seine-et-Oise et dans le voisinage de Pontoise ; 2° d'un chemin de fer destiné à le desservir. L'enquête sera close le 16 août.

Ce chemin de fer, qui serait spécial, partirait des Buttes-Chaumont et desservirait le cimetière ; la distance de 22 kilomètres serait parcourue en 25 minutes.

Les convois passeraient d'abord, comme aujourd'hui, dans les trois cimetières existants, suivant les quartiers des défunts.

Dans chacun de ces cimetières seront établies des chapelles de dépôt où les corps seront isolément déposés au fur et à mesure de leur arrivée ; c'est là que, en présence de chaque famille, les dernières prières seront dites, les discours prononcés ; c'est là enfin que la cérémonie se terminera pour les invités ; des chapelles spéciales seront créées pour les cultes dissidents.

Un embranchement partira de chaque cimetière et des trains emmèneront les corps complétement isolés ainsi que la famille et les invités qui voudront aller jusqu'au grand cimetière.

A l'arrivée, les trains s'arrêteront sous une gare couverte, et les corps seront transportés, soit par des corbillards, soit par des voitures à bras, au lieu de leur sépulture.

La fosse commune sera supprimée.

Le trajet en chemin de fer sera gratuit pour les indigents, et, pour les autres, les prix seront très-réduits. Huit à dix trains partiraient tous les jours de chacun des embarcadères des cimetières Sud, Est et Nord.

Les familles seront toujours libres de faire conduire à Méry, par voie de terre, dans des voitures particulières, les corps de leurs parents.

Outre le chemin municipal, le chemin de fer du Nord et le chemin de l'Ouest qui se raccorderont à Ermont au chemin municipal, conduiront les visiteurs au cimetière de Méry.

Suivant la légende qui accompagne les pièces soumises à l'enquête, le cimetière futur serait établi sur un plateau sablonneux, presque entièrement boisé, qui s'étend aux environs de Pontoise sur les territoires des communes de Méry-sur-Oise, Frépillan, Bessancourt, Pierrelaye et Saint-Ouen-l'Aumône. Ce plateau aurait environ 850 hectares et pourrait servir pendant plusieurs siècles de lieu d'inhumation pour la capitale. Indépendamment des avantages que présente le plateau de Méry sous les rapports géologique et topographique, les bois qui le couvrent donneront des plantations toutes faites, sources précieuses pour la construction des murs de clotûre, des bâtiments d'administration et pour celles des monuments funéraires. Enfin la perméabilité du sol est telle que le drainage s'en opérera spontanément et que les eaux pluviales qui le pénétreront seront complétement épurées par une filtration souterraine de plus d'un kilomètre avant d'atteindre aucun cours d'eau.

Les dépenses totales du cimetière et du chemin de fer avec les stations sont présumées devoir s'élever à 15 millions.

— La science archéologique s'enrichit chaque jour de nouveaux éléments. Pendant que le savant abbé Cochet met à contribution la Normandie, ses émules parcourent la Franche-Comté et les Vosges. Le *Courrier du Jura* raconte qu'on vient de découvrir sur le plateau de Saint-Étienne de Coldres, commune de Briod, un groupe nombreux de **sépultures antiques**, des cavités construites en grandes dalles, les unes horizontales, formant plancher et couvercle, les autres debout et faisant muraille. Les squelettes sont orientés la tête à l'ouest. Dans un tombeau, ouvert le 2 mai, trois cadavres, dont un d'enfant, présentaient deux crânes à l'occident et l'autre au levant : tous trois avaient la face contre terre.

Parmi les objets métalliques trouvés jusqu'ici, on remarque un sabre paraissant de l'époque mérovingienne, une agrafe de ceinturon et un large débris ressemblant à une plaque de ceinture.

La montagne de Saint-Étienne de Coldres est un des lieux les plus intéressants pour l'archéologie franc-comtoise. On y a trouvé jadis des instruments de sacrifices païens.

Dans la curieuse chapelle dorment les chevaliers de Saint-Jean de Jérusalem, et à quelques pas s'élèvent les tumulus de Publy qui recèlent des lances de bronze.

Tour à tour sanctuaire païen, camp romain, temple chrétien, cette montagne recèle tout un musée d'antiquités.

— Le journal l'*Époque* avait annoncé que la **construction pour l'Exposition du Champ-de-Mars** serait conservée, le *Moniteur de l'armée* rectifie la nouvelle en ces termes :

« Un journal annonce que le grand édifice construit dans le Champ-de-Mars pour l'Exposition universelle sera conservé définitivement, et que l'on pourra facilement trouver ailleurs un terrain de manœuvres pour l'armée.

« Nous sommes autorisés à déclarer qu'il n'y a rien de vrai dans cette assertion, et qu'à la fin de l'Exposition le Champ-de-Mars sera rendu à sa destination.

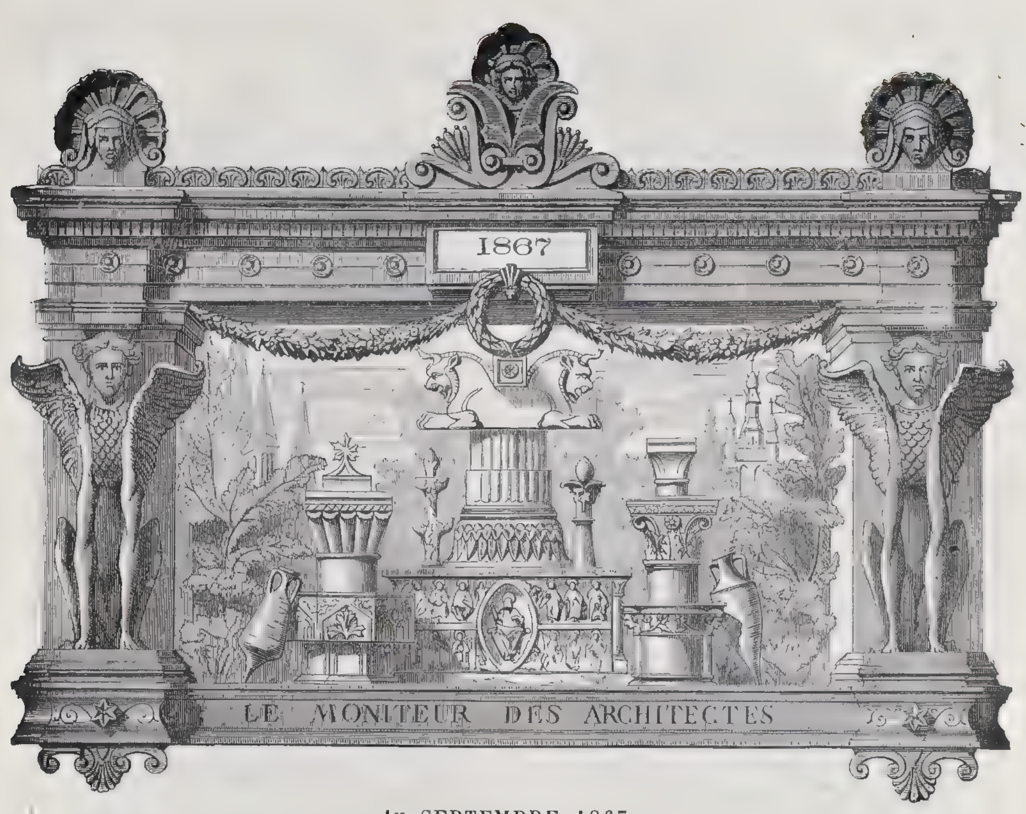
« Ce vaste emplacement est indispensable à l'armée pour ses exercices et ses manœuvres, et il serait impossible de trouver son équivalent dans un rayon rapproché de nos établissements militaires. Si on a pu en faire le sacrifice pendant deux ans à un intérêt public considérable, il faut reconnaître que cela n'a pas été sans de graves inconvénients pour l'instruction des troupes de la garnison de Paris. »

— Dans **l'ancien couvent de l'Ave-Maria**, que l'on démolit actuellement rue des Barres, à Paris, les ouvriers ont découvert une crypte souterraine d'environ 25 mètres carrés, et dans laquelle on descendait par un escalier d'une quinzaine de marches. Cette crypte est quadrilatérale ; les murailles sont encore en partie recouvertes de larmes et de têtes de mort peintes en blanc sur fond noir.

Aux angles, on voit des écussons gravés dans le mur ; le caveau est voûté ; on y remarque une clef de voûte sculptée.

L'Editeur responsable : A. Lévy.

IMPRIMERIE L. TOINON ET Cie, A SAINT-GERMAIN



1er SEPTEMBRE 1867.

SOMMAIRE DU N° 9.

NOTICE HISTORIQUE

SUR LA VIE ET LES OUVRAGES DE HITTORFF,
Architecte français.
(2e ARTICLE.) (1)

Le Cirque de l'Impératrice, celui de Napoléon aux boulevards présentaient aussi à l'époque de leur construction des dispositions nouvelles à adopter, des problèmes difficiles, qui furent habilement résolus.

Dans ce dernier édifice, il fallait couvrir une salle circulaire de 19m,70 de rayon, atteignant 22m,40 de hauteur sous le lanternon; c'était en 1851, et le fer si utile et qui facilite à un si haut degré les charpentes à longues portées, mais qui était encore fort cher, ne pouvait être utilisé pour ce travail ; aussi sa couverture est-elle toute en bois, le fer y est employé en petite quantité, avec un grand discernement, et la toiture étonne par sa hardiesse, sa simplicité et sa solidité ; aussi lorsqu'il s'agit d'ouvrir le premier de ces cirques qui pourtant est bien moins hardi que le second, l'administration, craintive en présence d'une hardiesse inconnue à l'époque, s'émeut, nomme une commission, et ce ne fut qu'après des luttes, qu'il nous souvient avoir entendu raconter à notre confrère qu'Hittorff obtint enfin l'autorisation d'ouvrir cette belle salle. L'expérience a prouvé l'exactitude des calculs, et les hommes de goût et le public ont consacré le succès que ces œuvres remarquables eurent dès leur apparition.

Passant tour à tour du riche au simple, de l'église

(1) Voir le numéro du 1er juillet 1867.

au théâtre, du cirque à la place publique, Hittorff trouve dans son activité le temps et les moyens de satisfaire aux nombreux travaux qui ont rempli son existence. Si ceux qui lui sont confiés comportent une grande simplicité par la destination à laquelle ils sont affectés, il sait y adapter la conception et le style qui convient; c'est ainsi qu'il le fait à la barrière du Trône, dans la Maison d'éducation fondée par l'Impératrice, avec l'argent produit du collier que la ville de Paris voulait lui offrir le jour de son mariage.

Si au contraire le programme qu'il a à remplir exige de grandes dimensions, un grand aspect, son esprit flexible et plein de ressources sait trouver les éléments nécessaires. Telle est la tâche qu'il avait à remplir lorsqu'il fut chargé de la reconstruction de la gare du Nord. Singulière destinée! Hittorff, né en pays allemand hier, français demain, trait-d'union entre la France et l'Allemagne, est chargé de perpétuer par le monument qu'il élève, l'idée dont il était lui-même une expression vivante, celle de la réunion des deux races, allemande et française. Si cette œuvre immense, sa dernière conception, n'obtint pas la même faveur qui avait accueilli les monuments élevés antérieurement, on ne peut cependant refuser à ses façades extérieures, particulièrement, un aspect de grandeur imposant, et à la halle de la gare, une grande hardiesse dans sa construction.

Nous touchons au terme de l'existence de notre confrère dont nous venons d'esquisser les principaux travaux objet de ses labeurs, et qui lui valurent l'approbation des savants, des artistes, les honneurs, les décorations, l'Institut, ce bâton de maréchal des architectes, ainsi qu'il est de convenance de l'appeler aujourd'hui.

Le travail, tel fut le grand mobile de sa vie. Dès l'aube jusqu'au soir enfermé dans son cabinet et sa riche bibliothèque, remplis de dessins précieux, de souvenirs des voyages de ses jeunes et laborieuses années, Hittorff travaillait encore, plein de force et de vigueur, et préparait la publication des œuvres qu'il avait exécutées, et du complément de son ouvrage sur la Sicile, lorsqu'il fut atteint de la maladie qui devait en peu de jours le conduire au tombeau.

Tant de travaux qui semblaient ne pas altérer sa santé robuste, avaient néanmoins miné lentement les sources de la vie; aussi ce fut sans secousses, et trompant jusqu'aux prévisions des médecins, qu'il s'endormit du sommeil des justes.

Artiste honorable dont le modestie égalait le talent, c'était par le mérite seul qu'il s'était élevé à la position importante, aux fonctions supérieures qu'il eut à remplir et qui furent la digne récompense de ses consciencieux travaux.

Si le travail peut donner le bonheur, nul plus que lui ne l'a éprouvé. En entrant dans la famille de M. et Mme Le Père, il avait trouvé dans leur fille unique une compagne d'un rare dévouement, et qui sut seconder son travail par l'intérêt qu'elle prenait à la gloire qu'il lui procurait, et lui donner en retour de l'estime et de l'amitié sans bornes qu'il avait pour elle, une famille, des enfants dignes d'un père et d'une mère semblables.

Qui de ses nombreux amis qui l'ont fréquenté ne se rappelle point avec bonheur cette aménité charmante qui présidait à ces réunions hebdomadaires, calmes, tranquilles, exemptes du luxe de nos modernes parvenus, et où les heures s'écoulaient trop vite dans une douce et charmante conversation? Avec une exquise urbanité qui n'était chez lui qu'une grâce du cœur, qu'une forme de la bonté, ainsi que le disait d'une voix émue, sur sa tombe encore ouverte, le vice-président de l'Académie des beaux-arts : Il savait attirer et fixer « à son foyer, autour de cette famille aux habitudes « modestes, toutes les renommées et toutes les distinc« tions. Hittorff y formait comme un trait-d'union « entre nous et les académies sœurs de la nôtre ; d'il« lustres amis, représentants de l'Europe lettrée, ar« tiste ou savante, étaient heureux de se rencontrer « autour de sa table hospitalière ; c'est là, dans cette « maison dont la noble simplicité ne se parait que des « œuvres d'un ami, le plus grand de nos maîtres, c'est « là qu'il fit un accueil cordial et digne, jusqu'à leurs « derniers jours, aux vieillards qui avaient encouragé « sa jeunesse, en même temps qu'aux jeunes gens, « artistes ou savants qu'il devinait, et auxquels il ai« mait à aplanir les difficultés des débuts, les condui« sant par la main jusqu'au seuil de la réputation et « de la fortune. »

Aussi, chéri d'amis nombreux et dévoués, Hittorff sera regretté, non-seulement pour l'aménité qu'il avait pour eux, mais aussi comme l'un des architectes éminents de ces temps, dont le souvenir vivra longtemps par les édifices qu'il a créés, par les œuvres qu'il a écrites, les planches qu'il a dessinées, les sociétés savantes dont il était une des gloires, et par les cœurs qu'il savait s'attacher par sa noblesse et sa bonté.

Puissent les regrets sincères qu'il laisse être pour sa compagne si noble et si digne dans son malheur, et pour ses enfants, une consolation à la perte qu'ils ont faite, à leur affliction si légitime et si profonde.

A. Normand,
architecte du gouvernement.

(Le manque de place nous oblige à ajourner à notre prochain numéro la liste des travaux exécutés par M. Hittorff.)

MISSION DU GOUVERNEMENT

Dans l'île de Samothrace, exécutée par M. Coquard, architecte, et M. Deville, ancien membre de l'École d'Athènes.

RAPPORT A S. E. LE MINISTRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE.

Monsieur le Ministre,

Le rapport que j'adresse à Votre Excellence a pour objet de lui rendre compte de la mission épigraphique et archéologique dans l'île de Samothrace, dont M. Coquart, architecte, ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome, et moi, nous avons eu l'honneur d'être chargés.

Je commencerai par rappeler à Votre Excellence que, conformément à nos instructions, nous nous rendîmes d'abord à Prévéza, en Epire, afin de consulter M. Champoiseau, vice-consul de France à Janina, sur les antiquités de l'île de Samothrace qu'il avait explorée précédemment, et aussi afin de voir s'il y aurait lieu d'entreprendre des fouilles à Nicopolis et à Dodone.

Voici pour quels motifs nous avons renoncé à cette dernière recherche.

Nicopolis est un emplacement très-vaste. Pour y obtenir des résultats de quelque importance, il aurait fallu y faire des fouilles considérables, et cela nous était impossible avec le peu de temps dont nous disposions en dehors de l'exploration de Samothrace, notre objet principal. J'ajouterai que les ruines de Nicopolis sont exclusivement romaines et byzantines, ce qui leur ôte une grande part d'intérêt.

Pour Dodone, aucun texte ancien ne détermine l'emplacement soit de la ville, soit du sanctuaire, et aucun indice local n'a jusqu'à présent fourni à cet égard de données authentiques. Il faut en conclure que si la ville ou le sanctuaire ont laissé des traces, elles sont insignifiantes, et que ce serait chercher une ombre que de chercher Dodone aujourd'hui. Nous crûmes donc devoir continuer notre route sur Samothrace.

Cette île, auparavant, avait été l'objet de deux explorations: celle de M. A. Conze, en 1858, dont il a rendu compte dans un mémoire excellent intitulé : *Reise auf den Inseln des Thrakischen Meeres*, et celle de M. Champoiseau en 1863, qui commença des fouilles, et qui a envoyé au Louvre une *Victoire* et des marbres divers provenant de cette île. Ce sont même les rapports de M. Champoiseau qui ont déterminé la mission dont nous avons été chargés. Ces rapports faisaient beaucoup trop présumer des résultats. La vérité à cet égard a besoin d'être rétablie; je le fais en peu de mots.

D'abord, par suite de violents tremblements de terre, les édifices se sont écroulés entièrement. Mais ce n'est là qu'un faible mal en comparaison des dévastations accomplies par les hommes, soit pour tirer de ces décombres des matériaux tout prêts, soit pour élever à la même place de nouvelles constructions. On voit en effet que tout a été bouleversé, et que ces ruines ont été pendant des siècles une carrière de pierre et de marbre. L'existence de deux grands fours à chaux qui travaillaient encore ces dernières années, ne peut laisser de doutes sur la disparition des marbres de petite dimension, c'est-à-dire précisément des inscriptions et des bas-reliefs. Car ceux que M. Champoiseau a envoyés au Louvre, et que d'ailleurs Conze avait fait connaître dans son mémoire dès 1860, se trouvaient placés dans des murs appartenant à des constructions diverses, et c'est cette circonstance qui les a sauvés.

Voilà, Monsieur le ministre, sur quel terrain ravagé et un peu ingrat la mission avait à opérer. Maintenant que ce point a été rectifié, j'entre dans le détail de notre exploration.

I

L'île de Samothrace est située au nord de l'Archipel, devant la côte de Thrace, et au sud-ouest des bouches de l'Hèbre. Elle est à environ douze lieues par me-d'Enos, petite ville de Thrace où l'on s'embarque ordinairement pour passer dans l'île.

Enos, ancienne cité d'origine éolienne, est placé sur la rive gauche de l'Hèbre, à son embouchure. Par suite des atterrissements du fleuve, cette ville, qui avait autrefois un port, se trouve maintenant à une lieue de la mer, derrière des lagunes.

C'est à Enos que tous les blés d'Andrinople vont s'embarquer pour l'Europe. On sait que la Thrace a toujours été célèbre pour ses céréales; il y a précisément un éloge du blé d'Enos dans Pline l'Ancien (liv. XVIII, ch. 12).

Les antiquités d'Enos ne consistent qu'en débris fort insignifiants d'inscriptions et de bas-reliefs qui ornent çà et là des murs de maisons. Nous avons remarqué un chapiteau et une colonne, dont le style conviendrait à l'époque de Vespasien. Une forteresse génoise (car Enos a appartenu à des Génois du XIVe au XVe siècle) dresse ses tours au centre de la ville; cette forteresse dont les matériaux sont en grande partie antiques, paraît occuper l'emplacement d'une acropole. Elle renferme aujourd'hui le quartier turc et la mosquée, qui est une ancienne église byzantine assez bien conservée.

La ville s'est étendue davantage autrefois, car nous avons trouvé à l'est, dans des terrains non habités, des traces évidentes de maisons et de tombeaux. Nous avons trouvé aussi de ce côté deux cimetières turcs tout remplis de marbres, mais dont aucun ne portait d'inscription.

On voit autour d'Enos deux ou trois tumulus; l'un d'eux est peut-être celui du Troyen Polydore (Pline, liv. IV, ch. 18). Le pays est triste. D'un côté, c'est une plaine qui fuit à perte de vue vers le nord entre deux lignes de montagnes lointaines : cette plaine est celle de Doriscus, où Xerxès passa en revue son armée. De l'autre, c'est l'embouchure de l'Hèbre avec ses marécages et ses lagunes, et la mer. On dirait presque un paysage du Nord, vaste et mélancolique.

D'Enos on aperçoit nettement Samothrace, qui n'en est qu'à quelques heures.

L'aspect de cette île est imposant. Elle ressemble à une montagne qui se serait élevée au milieu de la mer d'un seul jet. Je ne sais quoi de calme et de grave dans ses formes lui donne une majesté qui dut frapper les anciens navigateurs d'une sorte d'impression religieuse et peut-être même les détermina à y placer un sanctuaire. Elle est large et haute; le mont Athos seul la surpasse dans ces parages. Ses flancs, loin d'être dépouillés comme ceux de la plupart des îles gresques, sont couverts de forêts. Les côtes sont inhabitées, et son premier aspect est celui d'une île vierge et déserte. Elle n'a ni port ni escale, mais seulement quelques anses mauvaises. Elle n'a qu'un village, qu'on ne peut apercevoir de la mer, parce qu'il est placé à une heure et demie du rivage dans un repli des montagnes, au-dessous de la cime du *Phengari :* position choisie sans doute afin d'échapper aux pirates.

Ce village se compose de quelques centaines de maisons qui s'étagent en demi-cercle sur les flancs d'un ravin. Elles sont basses et petites. Leurs toits plats servent de terrasses.

A l'entrée du village, sur une roche droite et carrée comme un piédestal, s'offre une ruine: c'est un ancien château génois du XIVe ou du XVe siècle; car, à cette époque, Samothrace, comme Enos, appartenait à des Génois. Ce qui est plus curieux, c'est qu'au pied de cette même roche se voit un reste de substruction cyclopéenne. Ce point aurait donc été habité dès les premiers temps.

Le village compte au plus deux mille habitants, et, comme il est seul, c'est toute la population de l'île. Ce sont des Grecs; mais je doute, avec Conze, qu'ils soient indigènes: car ils n'ont ni type ni dialecte, à part le patois des bergers, qui, du reste, n'offre aucun intérêt à la philologie. Comme l'île, après avoir pris les armes lors de la guerre de l'indépendance, fut mise à feu et à sang par les Turcs, il est plus que probable que la population actuelle, sauf ces bergers, est venue du dehors.

Cette population est douce et paisible. Elle nous fournit pour nos fouilles d'intelligents et laborieux ouvriers.

Le village est situé vers la pointe occidentale de l'île nommée *Acrotiri*, qui est le seul coin cultivé de Samothrace. Cette pointe, basse et plate, présente au sud une échancrure qui pourrait bien avoir été le port *Demetrium* que Tite-Live indique « en un certain promotoire de Samothrace » (liv. XVI, ch. 5).

Le reste de l'île n'est qu'une montagne inculte et sauvage qui vient jusqu'au bord de la mer, et qui n'est fréquentée que par des bergers, des chasseurs et des bûcherons.

La partie sud est aride; les eaux y tarissent en été. La partie nord est boisée, et riche en torrents et en sources. C'est dans cette partie que se trouvent les bains et les Jardins. Les Bains sont des eaux minérales, sulfureuses et alcalines, que l'on a commencé à venir prendre d'Enos, de Thasos et de Cavala. Les Jardins sont des vergers situés dans le voisinage, où l'on recueille beaucoup de fruits. Un peu au-dessus de ces deux localités, au milieu d'un bois magnifique, sont les ruines du couvent *Christos*, où j'ai revu les inscriptions que Conze y avait copiées en 1858.

Cette île ne possède point de bateaux, et c'est à peine si elle a quelques relations avec les îles ou les continents voisins. L'été, des barques y amènent des familles pour les bains ou viennent charger du charbon de bois et des fruits. L'hiver, la violence du vent qui souffle sur cette mer, et le manque de ports tout le long de ses côtes, la rendent inabordable; elle reste durant quatre mois dans un isolement absolu.

Cette île fut-elle jamais très-habitée et très-prospère? Cela paraît douteux, d'autant plus qu'on ne voit de ruines antiques que sur un seul point, à *Paléopoli*, et qu'ainsi il n'y aurait jamais eu qu'une seule ville à Samothrace.

II

Les ruines de *Paléopoli* sont situées au nord-ouest de l'île, sur la côte qui regarde la Thrace. Elles comprennent sous ce nom, *ancienne ville*, une cité et un sanctuaire.

1° *La ville.*

La ville était placée au bord de la mer. Elle occupait une espèce d'amphithéâtre formé par la base d'un versant très-incliné, qui se détache des montagnes de l'île. A l'est, ce versant est défendu par des escarpements à pic, et à l'ouest par des pentes plus ou moins accessibles que garnit, depuis le sommet jusqu'au bord de la mer, une muraille cyclopéenne de plus d'une demi-lieue. Il faut se représenter cette muraille massive suspendue dans le haut du versant, sur une pente d'au moins 45 degrés, pour apprécier la hardiesse et la grandeur de l'ouvrage. Ce sont bien les *mœnia antiqua Corybantum* dont a parlé un poëte ancien (Priscien, *Periegesis*, v. 546).

Cette muraille enfermait plus d'espace que la ville n'en occupait; car la pente dans le haut du versant est si raide, qu'elle n'a jamais pu recevoir d'habitations; mais il fallait absolument l'enfermer dans la ville, parce que cette position la commande et qu'on aurait pu de là l'écraser.

La partie la moins bien conservée de la muraille est celle qui avoisine la mer; elle est détruite de ce côté en plusieurs endroits. Mais, sur la hauteur, elle ne présente pas d'interruption. Seulement, le haut du mur est tombé partout en dedans: c'est sans doute l'effet d'un tremblement de terre.

Dans cette partie, nous avons reconnu trois portes et deux tours carrées. L'une des tours est hellénique, l'autre est cyclopéenne. Des trois portes, celle qui est la plus rapprochée de la mer se distingue par un curieux détail de construction: ce sont des côtés qui s'avancent en dehors du mur, et qui ont leurs antes en appareil hellénique. Il est probable que nous avons là

la grande porte de la ville, et même la *porte sacrée*, c'est-à-dire celle par laquelle les processions solennelles des initiés se rendaient au sanctuaire, dont elle se trouve justement la plus voisine.

Tout au sommet du versant, on est surpris de voir, jusque sur les derniers rochers qui le couronnent, des restes de fortifications. C'était un poste d'observation, d'où l'œil embrasse, du mont Athos à la Chersonèse, un horizon de cinquante lieues.

Cette muraille cyclopéenne est malheureusement presque tout ce qui subsiste de l'ancienne ville. Les fouilles que nous avons faites sur l'emplacement de celle-ci n'ont eu à peu près aucun résultat. On reconnaît seulement des débris appartenant à des époques différentes. Ainsi, le sol, que le temps a couvert partout d'une végétation abondante et d'arbres séculaires, est jonché de morceaux de poteries grossières, qu'on ne peut attribuer qu'au moyen âge, ainsi que les décombres de quelques églises. A l'antiquité appartiennent des pans de substructions cyclopéennes qui servaient à soutenir des édifices sur la pente du terrain. Mais l'objet le plus remarquable est une haute tour carrée, placée à un angle de la ville, et qui faisait partie d'un château dont le reste est en ruines. C'est encore une construction génoise. Cette tour, et ce qui reste en outre du château, se composent de matériaux antiques, la plupart en marbre; je signale entre autres quelques fragments d'un petit ordre dorique.

Nous croyons que cette ville a eu un port. En effet, au pied de l'emplacement qu'elle occupait, on remarque un espace en forme de baie, dont le fond est couvert d'arbres et de broussailles. On sait combien les rivages se transforment par l'action de la mer, des rivières, des torrents. Ici, ce sont les eaux des montagnes et un torrent dont on peut suivre le lit, qui ont sans doute comblé cette baie. Du reste, ouverte au vent et peu profonde, elle ne dut jamais faire un port sûr, ce qui expliquerait comment le géographe Scylax dit que Samothrace avait un port, et comment de son côté Pline appelle cette île *Importuosissima* (livre IV, ch. 23).

Cette ville s'appelait *Samothrace*; c'est Étienne de Byzance qui le dit; son texte est formel à cet égard: « Samothrace, île avec une ville du même nom. » Je sais qu'on a proposé un autre nom, et cela d'après un texte du même auteur; mais, selon moi, ce dernier texte est fautif, ou a été mal interprété.

G. Deville.

(*La suite prochainement.*)

DISTRIBUTION DES RÉCOMPENSES

AUX ARTISTES EXPOSANTS DU SALON DE 1867 ET AUX ÉLÈVES DE L'ÉCOLE IMPÉRIALE DES BEAUX-ARTS.

La distribution des récompenses accordées aux artistes, à la suite du salon annuel des Champs-Élysées, ainsi que les grands prix et les médailles obtenues pendant le cours de l'année à l'École des Beaux-Arts, a eu lieu le 13 août dernier, dans le grand salon carré du Louvre.

Nous ne reviendrons point sur la disposition de la salle qui présentait absolument les mêmes dispositions que celles des années précédentes.

S. E. le maréchal Vaillant, ministre de la maison de l'Empereur, accompagné de M. Gauthier, secrétaire général du ministère, et de M. Delacharme, son chef du cabinet, présidait la cérémonie à laquelle assitait M. le comte de Nieuwerkerke, surintendant des beaux-Arts, M. Tournois, chef de la division des beaux-Arts, M. Guillaume, directeur de l'École des Beaux-Arts, MM. les inspecteurs généraux des Beaux-Arts, les conservateurs du musée du Louvre, MM. les membres du jury de l'Exposition, ceux du jury de l'École des Beaux-Arts, les membres du conseil supérieur et les professeurs de l'École des Beaux-Arts.

A l'ouverture de la séance, S. E. M. le maréchal Vaillant, prenant la parole, a rappelé le discours qu'il avait prononcé l'année précédente, en se félicitant que les artistes, répondant à son appel, aient offert à l'Exposition universelle, aux hôtes innombrables de la France, le plus beau et le plus merveilleux de tous les spectacles, et que, bien que de grands artistes dont le talent n'appartient point à la France aient envoyé des œuvres très-remarquables à notre grand concours international, la supériorité de l'école française ait été encore consacrée avec l'impartialité la plus honorable par nos rivaux et leurs libres suffrages.

Loin de nous, certes, l'idée de combattre ou de critiquer cette appréciation, elle est trop incontestable pour donner matière à discussion: mais il est un point sur lequel nous devons cependant appeler l'attention de nos lecteurs, des artistes. Si la supériorité dans l'art est encore acquise cette année à la France, il faut cependant constater des progrès très-sensibles dans les nations voisines nos rivales, les efforts qu'elles font pour progresser, et les résultats très-importants qu'elles ont obtenus en peu d'années. Les nations étrangères, particulièrement l'Angleterre et l'Allemagne, nous offrent, à l'Exposition universelle, des œuvres fort remarquables dont nous pouvons tirer un excellent parti. C'est un devoir pour nos artistes de ne point se fier à un succès obtenu, et de redoubler d'efforts en présence de ceux de nos émules, s'ils ne veulent perdre la supériorité qu'ils ont encore.

Ne rendant compte aujourd'hui que de la distribution des récompenses, nous ne voulons point nous appesantir plus longuement sur ce sujet intéressant au plus haut degré pour l'avenir de notre pays, nous proposant d'y revenir plus tard et de lui donner alors les développements que comporte le sujet.

M. le maréchal, continuant son discours, fait remarquer que l'Exposition universelle a donné aux artistes, au même moment, au même lieu, un spécimen remarquable de ces musées de l'art contemporain, qu'il leur

eût été si difficile d'aller visiter tour à tour, à grands frais et à de grandes distances, et qui se trouve réuni près d'eux comme pour leur instruction.

Puis après avoir payé un juste tribut d'éloges aux artistes vivants dont il va couronner le talent, il rappelle ces morts glorieux, conseillers de la jeunesse, dont le nombre s'est douloureusement accru cette année. Brascassat, dont les dessins comme les tableaux étaient des œuvres d'art achevées, et dont le grand nombre suffirait à légitimer aux yeux de la postérité le renom de cet excellent artiste, dans un genre qu'il avait singulièrement élevé et ennobli. Puis, parlant de la perte si regrettable de M. Ingres, du doyen de l'art français : « Comment, dit-il, ne pas déplorer amèrement la mort de celui qui fut et restera l'une des plus grandes, l'une des plus pures gloires de l'école moderne?

« .... Ces belles œuvres, disséminées peut-être pour toujours, nous les avons revues naguère, rassemblées une dernière fois par des mains fidèles. Dans un monument consacré à tant d'exposition diverses, elles aussi, Messieurs, ont tenu leurs assises publiques et en sont sorties à leur gloire, mieux connues et plus admirées.

« Jeunes élèves de l'École des Beaux-Arts, la vie d'un pareil maître est un enseignement pour vous, comme ses ouvrages sont vos modèles. Les aïeux s'en vont, mais ils ne nous quittent pas sans avoir légué leurs secrets et leurs exemples à ceux qui furent jadis leurs enfants et qui sont maintenant nos pères. Si j'avais le tort de l'oublier, mais je ne l'oublie pas, vous me rappelleriez à ce propos, qu'hier encore votre cher directeur, que je suis heureux de voir ici près de moi, obtenait de la justice de ses rivaux une de ces grandes médailles dont la France est fière d'avoir mérité la meilleure part. Ainsi se renoue incessamment la chaîne glorieuse par laquelle le présent rattache l'avenir au passé.

En terminant son discours, M. le maréchal rappelle que, « ami et protecteur des arts, l'Empereur regrette avec nous ceux qui ont terminé leur tâche; il sourit avec bienveillance à ceux qui commencent la leur, et son intérêt, sa sympathie, ses encouragements sont assurés à tous ceux qui, travaillant avec ardeur, sont devenus ce que vous deviendrez un jour par les mêmes efforts, des hommes de talent. A ceux-là, Messieurs, je rappelle en finissant que c'est bientôt, que c'est en 1869 que sera décerné pour la première fois le grand prix que l'Empereur a voulu accorder, sur sa liste civile, à la plus belle œuvre produite dans un espace de cinq années. Un but nouveau vous est donc offert, une voie nouvelle s'ouvre devant vous ; les concours succèdent aux expositions, et nul ne manquera, je l'espère, au rendez-vous des artistes français donné par le souverain de la France. »

Bien que les qualités acoustiques du grand salon du Louvre soient détestables et que la voix des orateurs soit très-difficilement perçue par les auditeurs, ces paroles ont été chaudement acclamées par l'assistance.

Après le discours du maréchal, M. Guillaume, directeur de l'École des Beaux-Arts, se levant, a résumé les travaux de l'École et ses besoins, dans un langage si ferme, si sage et si bien accueilli par les plus vifs témoignages de sympathie de l'auditoire, que nous ne pouvons, en raison de son importance, résister au désir de le reproduire *in extenso*.

« Monsieur le Maréchal, a-t-il dit, en venant vous entretenir de l'École des beaux-arts, je n'ai point à redouter que mon sujet soit indifférent ou qu'il semble aujourd'hui trop modeste. Cette institution, si bien assurée de votre bienveillance, est chère à tous les artistes qui se pressent ici, parce que la plupart d'entre eux lui doivent leurs premières études; son développement et sa prospérité intéressent l'honneur de notre pays.

« Les points de comparaison fournis par l'Exposition universelle et les nouveaux concours que l'avenir peut nous réserver, donnent une grande importance à tout ce qui tient à l'éducation, et nulle circonstance n'est plus convenable pour en parler que cette réunion de famille qui fixe notre attention sur notre art national et rassemble autour de nous avec nos élèves ses plus honorables représentants.

« Il faut le dire, Monsieur le Maréchal, les idées sur lesquelles repose l'enseignement des beaux-arts ont de plus en plus besoin d'être rationnellement établies; et jamais il n'a été plus nécessaire de les ordonner et d'en tirer des applications rigoureuses. Car s'il existe chez les gens du monde un préjugé qui les porte à reléguer tout ce qui touche à l'art dans le domaine de l'agrément et à méconnaître sa dignité ; si l'appât des travaux lucratifs, les recherches de la manière ou des procédés égarent quelques vocations en déplaçant le but auxquelles elles devraient aspirer, nous rencontrons un danger pressant dans les doctrines qui, pour l'éducation même, tendent à tout rapporter au sentiment, qui érigent en principe l'indépendance absolue de l'individu, dénient aux chefs-d'œuvre leur caractère universel, et qui tendent directement à détruire l'autorité de l'enseignement et de la critique.

« Ce sera toujours la mission de toute éducation véritable de maintenir l'idée d'une tradition : réclamer les droits de toutes nos facultés sera toujours le devoir de ceux qui professent que l'intelligence est un faisceau indissoluble. Bien que reconnaissant dans l'art la haute valeur de l'individualité, ils ne cesseront de dire que l'intervention de la raison est nécessaire pour soumettre les conceptions de l'imagination aux lois d'ordre et d'harmonie qui fixent les œuvres et les font durer. Sans craindre de compromettre l'originalité des élèves, ils s'efforceront de mettre sous leurs yeux les productions dans lesquelles le consentement de tous les temps reconnaît l'expression la plus parfaite du génie humain.

« Toujours enfin l'État, soucieux de la justice et de sa propre gloire, s'intéressera à cette tâche, lui donnera

par son initiative et son intervention soutenue un caractère public, et proclamera par là cette grande vérité que l'idée du beau est élément constitutif de l'intelligence, un besoin pour la société, et que c'est un devoir de ménager à l'art, au milieu des autres institutions, une place, un développement régulier, des encouragements désintéressés.

« L'École impériale des beaux-arts est appelée à entretenir et à transmettre le fonds de connaissances impersonnelles, d'idées générales, de pratiques indispensables sans lesquelles l'expression ferait défaut à la pensée. Ces moyens de communication sont nécessaires, et ils le sont aux plus grands génies, qui doivent au moins savoir notre langue pour se faire comprendre et nous élever jusqu'à eux. Comment ne pas le reconnaître : c'est à des sciences que l'art emprunte la raison et la loi des formes qu'il emploie ; ce sont des sciences et des sciences certaines, l'anatomie, la perspective, la construction, l'histoire, qui mettent au service des esprits les plus originaux tous ces moyens d'exécution et de contrôle qu'on ne possède jamais assez pleinement, sans lesquels il n'y a pas de maître dignes de ce nom.

« Les principes que je résume sont communs à tous ceux qui se livrent à l'enseignement. Unis dans ces convictions, assemblés dans de nombreuses séances pendant lesquelles M. le surintendant des Beaux-Arts n'a cessé d'encourager les vues et de faciliter les solutions, les professeurs de l'École ont travaillé à dresser les programmes, à les enchaîner étroitement, à en tirer des conséquences dictées par une longue expérience.

« Il m'est interdit de parler d'une œuvre soumise en ce moment à votre libérale appréciation, Monsieur le Maréchal ; il me suffira de dire que les propositions qui vous sont soumises tendent à former une organisation complète : elles offrent le plan d'un enseignement gradué, homogène et pouvant désormais recevoir d'indispensables sanctions. Cependant, des exercices particuliers seront établis pour encourager la gravure en médailles et en pierres fines, et pour faire porter au cours d'archéologie tous les fruits désirables. A la suite des cours réglementaires, des hommes distingués sont venus, avec votre autorisation, continuer deux cours commencés l'an dernier, tous deux éminemment utiles : l'un sur la législation appliquée au bâtiment, l'autre d'esthétique rationnelle et pratique. Enfin, tandis que nos collections se rangent, notre éminent bibliothécaire entreprend, avec le concours empressé et loyal de l'administration, une bibliographie méthodique des beaux-arts qui est destinée à instruire nos élèves et à faciliter la recherche des documents originaux à tous les artistes.

« Ces tendances vers un ordre positif, ces idées de discipline sont conformes à l'esprit traditionnel de notre pays. Le juste équilibre de l'imagination avec la raison, qui fait encore le succès de nos œuvres dans ces concours des nations dans lesquels notre goût semble la règle du goût universel, caractérise le génie de la France. Il a présidé à l'épanouissement de notre école nationale aussi bien qu'à sa maturité : il distinguait, à l'égal de nos écrivains, ces grands artistes tous proches parents par le génie : Poussin, David, Ingres ; il était le partage de leurs devanciers les plus anciens dont les noms sont à peine arrivés jusqu'à nous. Et si je devais préciser mon assertion, j'aimerais à citer comme exemples ces belles sculptures françaises du xvᵉ siècle, et particulièrement ces tombeaux qui ornent nos églises et nos musées. Exempts de toute influence étrangère, ces ouvrages, où l'énergie s'allie déjà à la gravité et à la réserve, brillent par une exécution savante et sincère; ils ont en partage la puissance de caractère et le naturel parfait. Il y règne un goût qu'on dirait attique, uni à un charme ingénu : le beau n'y apparaît que comme un reflet de la vérité.

« S'élever du vrai et du certain jusqu'à l'idéal, telle est la marche tracée par l'éducation. Nos jeunes artistes avec leur raison pénétrante et droite sont propres à saisir la logique de ce principe. La jeunesse, qu'on se plaît à calomnier aujourd'hui, n'est point corrompue : elle demande à être éclairée, elle a seulement besoin d'être soutenue. Ne nous étonnons pas de la voir inquiète, ne nous plaignons pas de la voir prendre parti. Dans ses hésitations comme dans ses actes il y a toujours quelque chose de généreux. Si elle aspire à l'indépendance, elle est profondément portée au respect. Elle applaudit aux succès nouveaux : elle dépose de pieuses couronnes sur la tombe des vieux maîtres qui nous sont ravis. Elle a toujours le sentiment réfléchi des choses morales. Naguère encore, le jour des funérailles d'Ingres, nos élèves émirent spontanément le vœu qu'un monument fût élevé dans l'École même à la mémoire de ce grand artiste : et dès que vous les y eûtes autorisés, ils couvrirent la première liste de souscription de plus de 400 adhésions. Ils ont compris que l'Ecole devait garder l'image de celui qui a si magnifiquement honoré leurs études par ses œuvres, la vie d'artiste par ses épreuves et par sa gloire, l'art lui-même par la hauteur et par la conscience de sa noble ambition.

« Au milieu de tels exemples, Monsieur le Maréchal, l'enseignement maintient et développe fidèlement les traditions de l'art français; les sentiments de la génération que nous nous efforçons d'élever méritent les sympathies; ses efforts font naître l'espérance. Il semble qu'il y ait dans l'École des beaux-arts un obstacle secret aux entraînements funestes. C'est là qu'on peut le mieux résister à l'anarchie des doctrines ; c'est le devoir de tous les vrais amis de l'art de se serrer autour d'elle. La conscience de tous y est engagée, car comment se soustraire à une tâche quand elle s'inspire du respect de nos origines, des besoins du temps présent, de l'amour et de la pitié dont nous devons tous environner la jeunesse? »

Après ce discours, les médailles de l'École des Beaux-Arts, les grands prix de peinture, sculpture et architecture, les médailles aux artistes à la suite du Salon de 1867, et enfin les promotions et nominations dans l'ordre impérial de la Légion d'honneur, ont été proclamés. En raison de leur nombre, nous ne rapporterons que ceux qui ont trait à la section d'architecture.

SECONDE CLASSE

CONCOURS SPÉCIAUX. — MÉDAILLES SPÉCIALES.

Mathématiques: M. Létang, de Boulleret (Cher), élève de M. Vaudremer. — M. Desmarest, de Rouen, élève de M. Paccard. — M. Sauton, de Paris, élève de M. Questel. — M. Lépouzé, de Paris, élève de M. Daumet.

Géométrie descriptive: M. Marbeau (Édouard), de Paris, élève de MM. Lequeux et Train — M. Bastinot, de Midrevoux (Vosges), élève de M. Paccard. — M. Sauton, de Paris, élève de M. Questel. — M. Bion, de Paris, élève de M. Vaudremer.

Perspective: M. Lépouzé, de Paris, élève de M. Daumet. — M. Marbeau (Édouard), de Paris, élève de MM. Lequeux et Train. — M. Benoist, de Sceaux (Seine), élève de M. Questel. — M. Langlois (Auguste), de Paris, élève de M. Ginain. — M. Randon de Grolier, de Nîmes (Gard), élève de MM. Constant Dufeux et Paccard.

CONSTRUCTION.

Emploi du bois: M. Dessaux, de Paris, élève de M. Guénepin.

Construction générale: M. Dessaux, de Paris, élève de M. Guénepin.

PRIX MULLER SOEHNÉE.

Ce prix, accordé à l'élève de la 2e classe d'architecture qui a obtenu le plus de valeurs de récompenses depuis le 1er janvier jusqu'au 31 décembre de la même année, a été obtenu en 1866 par M. Brion (Jacques-Albert), de Goxwiller (Bas-Rhin), élève de M. André.

PREMIÈRE CLASSE.

CONCOURS DE COMPOSITION EN ARCHITECTURE SUR ESQUISSES

2es médailles.

Un boudoir pour l'appartement d'un grand seigneur.

M. Fleury (Clodius), de Lyon, élève de M. Questel.

Une volière.

M. Vionnois, de Dijon (Côte-d'Or), élève de MM. Le Bas et Ginain.

M. Hédin, d'Alençon (Orne), élève de MM. C. Dufeux et Vaudremer.

Une terrasse.

M. Mayeux (Henri), de Paris, élève de MM. Paccard et Guénepin.

Un oratoire pour des religieuses.

M. Barth, de Schiltigheim (Bas-Rhin), élève de M. André.

CONCOURS DE COMPOSITION EN ARCHITECTURE SUR PROJETS RENDUS.

Une maison de campagne dans le midi de la France.

1re médaille: M. Bénard (Émile), de Goderville (Seine-Inférieure), élève de M. Paccard.

2e médaille: M. Biasini (Alpes-Maritimes), élève de M. Questel.

Un collège.

2e médaille: M. Dutert (Ferdinand), de Douai (Nord), élève de MM. Le Bas et Ginain. — M. Leidenfrost, de Paris, élève de MM. Guénepin et Questel. — M. Dillon, de Pont-à-Mousson (Meurthe), élève de M. Questel.

Un établissement d'eaux thermales.

2e médaille: M. Paulin, de Paris, élève de M. Paccard.

Un hôtel des monnaies.

2e médaille: M. Paulin, de Paris, élève de M. Paccard. — M. Deperrière, de Saumur (Maine-et-Loire), élève de M. Hénard.

CONCOURS DE COMPOSITION D'ORNEMENT ET D'AJUSTEMENT, CRÉÉ EN 1857,

Auquel est affecté le prix fondé en 1857, sous le nom de prix de l'élève Auguste-Joseph Rougevin.

Sujet: *Tombeau d'un cardinal-archevêque dans une église cathédrale.*

1re médaille: M. Mayeux (Henri), de Paris, élève de MM. Paccard et Guénepin.

2e médaille: M. Leidenfrost, de Paris, élève de MM. Guénepin et Questel.

Mentions: M. Scellier, de Meudon (Seine-et-Oise), élève de MM. Le Bas, Ginain, de Gisors. — M. Vionnois, de Dijon (Côte-d'Or, élève de MM. Le Bas et Ginain. — M. Charpentier, de Paris, élève de MM. Constant, Dufeux et Questel. — M. Dillon, de Pont-à-Mousson (Meurthe), élève de M. Questel.

En conséquence, le prix de 600 fr. affecté par M. Rougevin à la 1re médaille est décerné à M. Mayeux (Henri);

Le prix de 400 fr. affecté à la 2e médaille est décerné à M. Leidenfrost.

Grande médaille d'émulation de 1867 accordée à l'élève qui compte le plus de valeurs de récompenses obtenues dans le courant de l'année scolaire:

M. Mayeux (Henri), né à Paris, le 12 juillet 1845, élève de MM. Paccard et Guénepin.

PRIX ABEL BLOUET.

Ce prix, de la valeur de 1,000 fr., est décerné, chaque année, selon l'intention exprimée par feu Abel Blouet, architecte, à l'élève de 1re classe qui a obtenu le plus de valeurs depuis son entrée à l'école.

Il est remporté en 1867 par M. Batigny, de Valenciennes, élève de MM. Le Bas et Ginain.

GRAND PRIX DE L'ANNÉE 1867.

Architecture.

Grand prix: M. Bénard (Henri-Jean-Émile), né à Goderville (Seine-Inférieure), le 23 juin 1844, élève de M. Paccard.

1er accessit: M. Mayeux (Pierre-Henri), né à Paris, le 12 juillet 1845, élève de MM. Paccard et Guénepin.

2e accessit: Robin (Prosper-Étienne), né à Montigny (Pas-de-Calais), le 11 janvier 1844, élève de M. Paccard.

SALON DE 1867.

MÉDAILLES ACCORDÉES PAR LE JURY.

Section d'architecture.

MM. Baraban (Victor-Louis), Batigny (Jules-Louis), Bourgeois (Auguste), Calla (Louis-Marie-Pierre-François), Hédin (Amédée), Rohault de Fleury (Georges).

NOMINATIONS DANS L'ORDRE IMPÉRIAL DE LA LÉGION D'HONNEUR.

Aucun architecte n'a reçu de distinctions; elles ont été accordées aux peintres ou aux sculpteurs.

Ont été promus ou nommés dans l'ordre impérial de la Légion d'honneur:

Au grade d'officier:

M. Théodore Rousseau, peintre, chevalier depuis 1852.

Au grade de chevalier:

MM. Bonnegrace, peintre; — Sebron, peintre; — Giacomotti, peintre; — Allasseur, sculpteur; — Carrier-Belleuse, sculpteur.

NÉCROLOGIE.

Le 21 août, une assistance nombreuse, réunie dans l'église Saint-Roch, rendait les derniers devoirs à M. A. Panard, architecte, ancien pensionnaire de Rome, et architecte des palais impériaux de Fontainebleau et Rambouillet, décédé à Aix-les-Bains, à l'âge de 54 ans. Prochainement nous reviendrons sur cette perte, que le défaut de place nous empêche d'annoncer plus longuement.

L'Éditeur responsable: A. LÉVY.

IMPRIMERIE L. TOINON ET Ce, A SAINT-GERMAIN



1er OCTOBRE 1867.

SOMMAIRE DU N° 10.

SOCIÉTÉ IMPÉRIALE ET CENTRALE DES ARCHITECTES.

CONFÉRENCES INTERNATIONALES.

24 JUILLET. — DEUXIÈME SÉANCE. — COMPTE RENDU (2).

La deuxième séance des Conférences ouvertes par la Société centrale n'a point présenté moins d'intérêt que la première. Elle a été presque entièrement consacrée à l'étude et à la discussion ouverte à la première séance sur la première question proposée. Plusieurs orateurs ont successivement pris la parole : MM. Calla, Rohault de Fleury, Hermant et César Daly ont tour à tour captivé l'attention des auditeurs plus nombreux qu'à la première séance. Les idées successivement émises, acceptées ou combattues par des orateurs français seulement, nous ont fait regretter qu'aucun des étrangers qui assistaient à la séance n'ait cru devoir prendre part aux débats. C'est une lacune d'autant plus regrettable qu'elle enlève à la discussion le caractère international qui eût offert un intérêt encore plus grand et augmenté la lumière sur une question fort importante, qui dès lors n'a pu être étudiée qu'au point de vue exclusivement national.

A l'ouverture de la séance la parole est à M. Calla.

« Je ne viens pas faire un discours, dit-il, je ne saurais en effet vous apporter ni les leçons recueillies par l'âge, ni le fruit d'une longue expérience. Il appartient aux jeunes gens, vous le savez, de beaucoup regarder l'avenir; en quelques mots, je voudrais faire devant vous un acte de foi dans l'avenir. »

Après avoir rappelé l'influence incontestée de notre patrie sur les étrangers, retracée par M. Guizot dans

(1) Une erreur typographique fait porter à la planche 131-132 les numéros 100-101.

(2) Voir le numéro du 1er août 1867.

son *Histoire de la civilisation* (1), l'orateur s'exprime en ces termes :

« Plus cette influence d'une grande nation, dit-il, s'étend et s'affirme, plus grande aussi est la responsabilité qui lui incombe ; plus grands doivent être ses efforts pour entretenir ou purifier ce foyer de la civilisation et des arts.

« Si j'ai bien compris le remarquable discours qui a si bien captivé votre attention et recueilli vos légitimes suffrages, l'honorable M. Hermant, après un exposé vraiment supérieur des principes du beau et des lois de son expression dans les arts, après un tableau loyal, sincère, de l'architecture contemporaine, ne s'est pas refusé à reconnaître des signes de décadence dans cet *éclectisme* dominant de nos jours; et il n'hésite pas à en rejeter la responsabilité sur la société dont notre art actuel, vous a-t-il dit, est la fidèle image et la véritable expression.

« Mais, Messieurs, pour déduire les conséquences de ce tableau si lucide et si vrai, ne nous est-il pas permis, après avoir entendu l'exposé des causes d'un état si regrettable, de tenter la recherche des remèdes?

« L'art conservera-t-il ce rôle, purement passif, aux dépens du véritable progrès? Permettez-moi de ne le pas croire, et d'avoir une confiance que je voudrais vous faire partager.

« Il est loin de nous, il est vrai, le temps où une foule enthousiaste couvrait de fleurs et d'acclamations Pétrarque, exalté et promené dans les rues de Rome; où le peuple de Florence portait en triomphe la madone de Cimabuë, dans l'église Sainte-Marie-Nouvelle; où la République florentine rendait ce décret mémorable, investissant de tout pouvoir et de toute liberté Arnolfo, le premier architecte de Sainte-Marie-des-Fleurs, qui allait en effet créer, dans l'essor de son génie libre et fécond, un des plus beaux édifices de la terre, en préparant un triomphe à Brunelleschi.

« Ah! Messieurs, si l'art et ses interprètes ont perdu, hélas! ce divin prestige, qu'il nous soit permis d'espérer et d'attendre une puissante et féconde réaction. — Ah! la société aurait comprimé, détourné, corrompu dans l'art les sources vives du beau, pour le mouler ensuite à son image, incertain, confus, sans conviction, comme elle! A son tour, n'en doutons pas, l'*art réagira sur la société.*

« Dans quelles conditions pouvons-nous espérer une réaction si importante, et que, pour ma part, j'appelle de tous mes vœux?

« Je veux être bref, et je vous demande la permission de vous donner seulement, en quelques traits rapides, les raisons de mon espérance, pour laisser ensuite ce grand sujet à vos méditations.

« Il me semble voir, Messieurs, deux grands buts à atteindre : d'abord, ce que j'appellerai l'*éducation esthétique de la société*; et ensuite l'*indépendance de l'artiste.*

« Certes, l'histoire de notre pays, à ne la prendre, si vous le voulez, que depuis la révolution de 1789, offre une longue suite de variations, aussi bien dans nos institutions politiques que dans les moindres détails de nos mœurs et de nos arts usuels. Comment ne pas voir dans ce mouvement incessant, au milieu même de tant de progrès incontestables, comment ne pas déplorer l'absence fréquente de principes déterminés et acceptés?

« En ce qui concerne l'*étude de l'art*, la majorité de nos contemporains est d'une indifférence notoire. Si, à propos du *beau* et de ses manifestations, vous parlez de principes, si vous en appelez à la *raison*, vous étonnez; et l'on récuse l'intervention de la *raison* dans une sphère où l'on ne croyait avoir à invoquer que le *sentiment.*

« Telle est, Messieurs, en fait d'architecture, une des premières inconséquences de cette société qu'on vous représentait, avec justesse, comme livrée au rationalisme et au libre arbitre. — De l'ordre des idées, cette inconséquence descend dans l'ordre des faits; et voilà comment, sous l'empire de cet état social, sous l'influence de cet esprit vague, confus et capricieux qui caractérise notre époque, nous voyons s'élever tant de constructions qui offensent à la fois la raison et le goût.

« Ainsi donc, Messieurs, lorsque nous subissons, et ce n'est que trop fréquent dans l'art de bâtir, lorsque nous subissons la loi de nos contemporains, je nie qu'ils croient avoir à faire œuvre de raisonnement, et j'affirme que, pour la part du sentiment artistique, leur goût n'est que trop souvent perverti d'avance par les caprices de la mode.

« Que faire donc, Messieurs, sinon de parer au mal à son origine, et d'aspirer à *une renaissance du goût public ?*

« Que faire pour affranchir le goût, pour le rendre à la fois plus libre et plus tolérant et, comme le dit un illustre critique (1), plus large et plus élevé?

« Ne faudrait-il pas, dans l'éducation de la jeunesse, surtout dans cette période des études qu'on a si bien appelée *humanités* (*humaniores litteræ*); ne faudrait-il pas faire une plus large part à ces notions esthétiques, à cette étude des principes éternels du beau dont nous pouvons déplorer l'absence presque complète dans les programmes de l'enseignement officiel?

« Et ensuite quoi de mieux, pour graver par des exemples cette première éducation théorique, que de répandre et de populariser l'histoire de l'art?

« Oui, à part une étude élémentaire du dessin, l'art dans les colléges, je ne crains pas de l'avancer, est à l'état de lettre morte; et la jeunesse, une fois arrivée à prendre place dans la société, est, pour ainsi dire, sans défense, et toute prête à accepter ses préjugés, sa légèreté et ses inconséquences.

« Donc, Messieurs, c'est aux artistes qu'il importe d'éclairer cette voie, de solliciter des réformes, d'envahir l'enseignement et d'y tenir place à côté de l'histoire, des lettres, et des sciences, d'intéresser non pas seulement un petit nombre de privilégiés, mais la masse même de la société, à l'esthétique et à l'histoire de l'art en les popularisant, de réparer, par la noblesse et la dignité des œuvres, les aberrations du goût public ; de revendiquer par eux-mêmes l'indépendance qui leur est due ; enfin, de poursuivre par tous les moyens ce *grand dessein*, que j'ai appelé la *réaction de l'art sur la société.*

« J'ai parlé aussi de l'*indépendance de l'artiste.* Ici, Messieurs, nous touchons à un point délicat ; mais je ne crois en aucune façon mentir à la vérité, en disant qu'une des erreurs les plus persistantes, la plus fâcheuse de toutes, peut-être, de la société contemporaine, est de comprimer dans l'artiste la liberté et l'initiative. On veut dans l'architecte un habile ouvrier, ingénieux, mais docile, et plus souvent appelé à orner qu'à inventer. On se méfie de lui, et, s'il a du talent, on le tient en suspicion comme un homme dangereux, sous prétexte que l'art coûte cher. Hélas, Messieurs, n'avons-vous pas de tristes exemples de travaux fort dispendieux et qui eussent pu tant gagner, confiés à de vrais artistes qui les auraient faits moins coûteux... et plus beaux !

« Cette influence autoritaire, et c'est le nom qui lui convient le mieux, pèse sur l'architecte depuis les plus modestes habitations jusqu'aux édifices les plus importants, les plus nobles par leur destination; et, vous le savez mieux que moi, l'œuvre de l'artiste, dans ces conditions, n'est plus seulement un travail, c'est une lutte.

(1) Guizot, *Histoire de la civilisation.* (1re leçon.)

(1) Vitet. *Étude sur l'histoire de l'art.* (T. Ier.)

« Appelons donc de tous nos vœux une ère plus favorable à l'indépendance, à l'initiative. Faisons tous nos efforts pour revendiquer cette utile liberté, pour en maintenir les droits au profit de la grandeur de l'art et de la civilisation.

« Et comme je ne saurais, et comme je n'oserais parler à tant d'hommes expérimentés avec la voix du conseil, laissez-moi, tout jeune que je suis, invoquer l'autorité d'un grand poëte, qui fut en même temps pour son pays un grand exemple.

« Dans cette Allemagne, où les spéculations philosophiques ont toujours été en faveur, Schiller, dans des lettres écrites précisément sur l'éducation esthétique de l'homme, supplie l'artiste de conquérir et de garder son indépendance, précieuse pour lui-même, plus utile encore à la patrie qui profitera de l'essor de son génie.

« Sans doute l'artiste est fils de son temps; mais malheur à lui, lui dit-il, s'il en est aussi le disciple, ou même le favori.

« Ah! Messieurs, il rêvait, comme un peu plus tard M. de Lamennais, avec quelques âmes généreuses, il rêvait l'influence de l'art s'élevant à la hauteur d'un dogme pour annoblir les progrès de l'humanité.

« Et plus loin, Schiller, s'adressant à l'artiste, lui dit, et c'est par là que je terminerai :

« Vis avec ton siècle, mais ne sois pas sa création; travaille pour tes contemporains, mais fais pour eux ce dont ils ont besoin, non ce qu'ils louent...

« Dans le pudique sanctuaire de ton cœur, nourris la vérité triomphante, incarne-la hors de toi dans la beauté, afin que l'intelligence ne soit pas seule à lui rendre hommage, mais que le sentiment en saisisse l'apparition avec amour. »

Ce discours, qui envisage la question posée par la Société centrale à un point de vue qui n'avait point été abordé par le premier orateur, est vivement applaudi et M. Rohault-Fleury remplace M. Calla à la tribune.

M. Rohault de Fleury félicite tout d'abord M. Hermant de son excellent discours, mais, tout en applaudissant à la première partie qui lui est très-sympathique, il diffère sur quelques points des appréciations émises dans la seconde.

M. Hermant, dit-il :

« Après avoir magnifiquement exposé l'état de la société actuelle, ses tendances utilitaires, les progrès presque indéfinis de la science moderne, m'a paru, pour notre époque, trop fier d'une part, trop humble de l'autre : trop fier en exaltant une science dont je ne serai certes pas le détracteur et dont je reconnais les meilleurs progrès; trop humble en semblant indiquer que l'art pouvait en souffrir. Je crois que mon honorable ami a dit que le beau et l'utile n'étaient pas indispensables l'un à l'autre; et il nous a donné comme exemple le plus beau des fruits, la plus belle des statues. Ma première réponse sera un rappel au but de notre société, qui a inscrit sur sa médaille cette belle légende :

LE BEAU, LE VRAI, L'UTILE.

« Ces attributs de l'art sont nécessaires l'un à l'autre, ils se complètent, et le portent à une hauteur d'où il domine la matière, son esclave. »

Abordant l'examen de ces trois propositions, l'orateur établit, que *la beauté ne peut exister sans être vraie*; que *la vérité est belle*, qu'elle est le plus grand attribut de la divinité et la source de l'harmonie, et qu'en même temps *la vérité est utile*, et enfin que *l'utile est vrai et beau*, puis, pensant que M. Hermant a dit que :

« La science s'emparait du monde, qu'elle absorbait l'art réduit à faire de l'éclectisme, c'est-à-dire à chercher dans les lambeaux du passé de quoi voiler sa nudité, il critique cette manière de voir, et cherchant à montrer que la science, malgré ses progrès dans les applications, ne doit pas plus dominer l'art aujourd'hui qu'autrefois, il cite :

« Buschetto, qui était ingénieur, et dont les combinaisons savantes dotèrent Pise de sa belle cathédrale, une des plus belles églises que les hommes aient inventées.

« Brunelleschi, qui savait, en élevant audacieusement dans les airs le dôme de Florence, les procédés qui devaient amener son œuvre à bonne fin.

« Michel-Ange, qui était un des officiers du génie les plus habiles.

« Palladio, dont la construction de ses beaux ponts, que les architectes construiraient aussi bien aujourd'hui qu'ils le faisaient alors, montre la science unie à l'art.

« Et Léonard de Vinci ce peintre si suave, luttant avec Raphaël dans l'admirable fresque de Sainte-Marie-des-Grâces, à Milan, pour représenter les traits divins du Sauveur, Léonard de Vinci ne nous a-t-il pas laissé douze gros volumes in-folio, remplis surtout de ses inventions en mécanique.

« Vitruve, Philibert de l'Orme voulaient que l'artiste qui professe l'architecture fût doublé d'un savant; et combien sont variées les sciences qu'ils exigent!

« Les constructeurs des murailles et du temple de Jérusalem, les Égyptiens qui remuaient avec tant de facilité des blocs immenses, dont un seul a suffi à la gloire de Lebas ou de Fontana; tous ces hommes étaient de savants ingénieurs; non, Messieurs, la science n'étouffe point l'art!

« L'art, plus individuel, s'est seulement modifié; la science, qui profite de ce que nos devanciers ont fait, a progressé, mais elle avait déjà progressé du temps de ces grands hommes, dont la gloire rejaillit sur nous-même, leurs bien modestes et bien éloignés disciples. Ils étaient au courant de la science de leur temps, comme nous sommes au courant de la nôtre, sans que je craigne, pas plus pour nous que pour eux, qu'elle étreigne le feu sacré qui doit couler avec le sang dans les veines d'un artiste. A présent, comme autrefois, la science met au service de l'art les moyens dont il a besoin pour se produire; elle lui est indispensable comme les membres le sont à la tête pour composer l'homme complet. »

Passant à l'examen des idées émises sur l'éccetisme, l'orateur dit, qu'à son avis, c'est à tort qu'on le considère comme un autre ennemi de l'art.

« L'éclectisme est le produit de la science, et comme elle un des auxiliaires de l'art et non pas son ennemi. L'individu qui en subit les lois s'en sert pour choisir, parmi les choses et les actes, ceux qu'il veut imiter, qui s'approprient le mieux avec ses facultés, et il produit avec d'autant plus de succès qu'il se les est mieux assimilées. »

Ces emprunts, suivant l'orateur, ne sont point exclusifs de l'originalité qui fait le caractère des différents peuples, des différents temps. Les étrangers ou la postérité sauront bien les distinguer, et, quant à nous, nous ne sommes pas au point de vue nécessaire pour juger ces différences, mais elles existent certainement.

« L'art naît de déductions. Quel est le siècle qui a créé un

« art qui ne dérivât pas du temps passé ou des contrées « voisines? La société nous influence, et nous ne pouvons « l'éviter, mais nous devons en même temps la diriger et « réagir contre les mauvaises tendances. » ... « Nous avons « une architecture, elle est de son temps; elle est bonne « ou mauvaise, c'est ce que la postérité pourra seule ap- « précier.

« La science a progressé, nous connaissons plus de mo- « numents étrangers; les besoins de la société se sont « multipliés, mais, quelle que soit la forme qu'il adopte, « l'art est toujours créateur, et c'est en cela qu'il porte « bien à son front un reflet divin : il n'a pas créé le chaos, « parce qu'il n'est pas Dieu; Dieu lui permet de le dé- « brouiller, et il ne doit pas accuser les aides qui lui sont « donnés s'il ne les emploie pas convenablement; mais, quoi « qu'il fasse, il aura son caractère et donnera toujours le ca- « chet à son époque. »

« En résumé, dit M. Rohaut de Fleury, en terminant :

« Le *beau*, le *vrai*, l'*utile* resteront les nobles attributs de « l'art; la *science* est sa compagne, compagne soumise, « si l'ordre préside à leurs créations; l'*éclectisme* enfin, « dont on s'effraye peut-être à tort, a toujours existé; il « est la recherche du beau que chaque artiste accommode « à son génie particulier, en subissant involontairement « des influences réciproques; et c'est l'ensemble de ces in- « fluences qui crée le génie de l'architecture chez les diffé- « rents peuples. »

Les idées admises par les deux orateurs qui avaient jusqu'alors occupé la deuxième séance des conférences, idées qui paraissaient en désaccord sur certains points avec celles émises dans la première séance, ont amené de nouveau M. Hermant à prendre la parole pour donner quelques explications nouvelles, pour soutenir ou développer ses théories.

Après avoir constaté que la thèse soutenue par M. Calla était principalement la nécessité de répandre l'instruction dans le public, il cite un mémoire écrit il y a 12 ans, et couronné par l'Académie des beaux-arts, et dans lequel il posait formellement le même principe, et que dès lors il ne peut que s'associer à ce qu'a dit M. Calla à ce sujet.

Puis, répondant à M. Rohault de Fleury, l'orateur reprend la théorie qu'il a posée du beau, du vrai, de l'utile, qu'il a traitée, dit-il, trop succinctement sans doute pour être bien comprise par tout le monde; entre le vrai et le beau il y a indépendance absolue, mais nullement incompatibilité, et leur union est possible : tels sont les principes qu'il a posés, et s'il a cité la devise de la société centrale qui porte le beau, le vrai et l'utile, c'est, dit-il, que ce n'est pas une vaine devise, et l'architecture seule peut la porter.

« Or, que signifie cette phrase, sinon que l'architec- « ture, art, science et industrie, doit, comme art, obéir « aux lois du beau; comme industrie, satisfaire à nos be- « soins, c'est-à-dire à l'utile; comme science enfin, car je « le reconnais, je n'ai jamais nié le rôle de la science dans « l'art de bâtir, respecter le vrai.

« Je n'ai donc exclu de l'art ni le vrai, ni l'utile; seule- « lement, j'ai appelé l'attention sur ce point que notre so- « ciété, lorsqu'elle a adopté sa devise, n'a point manqué de « mettre en première ligne le beau, parce que l'architec- « ture est d'abord et avant tout un art; qu'elle a nommé « en second lieu le vrai, et enfin l'utile. J'ai fait remar- « quer ensuite que la tendance actuelle n'allait à rien moins « qu'à renverser cet ordre logique, à placer l'utile en tête, à « reléguer le beau au dernier rang. J'ai déclaré alors que « cette tendance est fâcheuse; mais je n'ai rien dit, je n'ai « rien voulu dire de plus.

« Mon honorable confrère voit donc que je n'ai jamais eu « la pensée de repousser le vrai et l'utile comme incompa- « tibles avec le beau, comme étrangers à l'art de bâtir. Mais « j'ai souhaité et je souhaite encore que chacun de ces élé- « ments garde son rang, et je désire que l'architecture reste « fidèle à cette devise dont le premier mot est le beau, et « dont l'utile est le dernier. En présence des tendances que « je constate dans la société contemporaine, tendances qui « sont de nature à ébranler cette fidélité, ce vœu me paraît « légitime, et dès lors justifié. »

« M. Rohault de Fleury, ajoute M. Hermant, vient de poser « en principe qu'on a toujours été éclectique, et il en conclut « qu'on est mal fondé à reprocher à notre époque une ten- « dance qui a existé de tous temps.

« Et d'abord, dit-il, est-il vrai que l'éclectisme ait été « de tous temps le principe inspirateur des œuvres des « hommes? »

« La solution de cette question exigerait une étude historique trop longue pour trouver place ici, mais dont le premier résultat serait de nous apprendre qu'il y a éclectisme et éclectisme, et d'établir une distinction que j'ai eu le tort de passer sous silence.

« Les Grecs, par exemple, ont-ils été éclectiques? Pour ma part je n'en crois rien... Et pour prendre un exemple plus rapproché de nous, notre art moderne a-t-il toujours été éclectique?

« Il est certain que, depuis le XVI[e] siècle, il dérive de la renaissance italienne. Pourtant, si nous prenons chacune des périodes de notre histoire de France, ne voyons-nous pas un style particulier répondre aux tendances morales et intellectuelles de ces époques.

« C'est que l'éclectisme ne consiste pas seulement à emprunter aux styles du passé telle ou telle forme, tel ou tel ordre, et même telle ou telle moulure. C'est que, outre cet éclectisme de fait, et à côté de lui, se place un autre éclectisme tout moral, état nécessaire d'une société dont les convictions sont nulles ou indéterminées, au sein de laquelle tous les esprits sont en lutte.

« Le premier est, en fait d'art, ce qu'il est en fait de science, la base des conquêtes de l'esprit humain; et, à ce propos, je vous ai rappelé une pensée de Pascal. Mais je n'avais pas à m'y arrêter. Je devais, en effet, traiter la question au point de vue esthétique et philosophique, c'est-à-dire envisager les tendances intellectuelles de la société contemporaine, dans leurs rapports avec l'art de bâtir, car, de ces rapports, naît le caractère de l'art.

« Eh bien! ce caractère, je l'ai précisé en disant : La société du XIX[e] siècle est éclectique; l'architecture du XIX[e] siècle est éclectique.

« J'ai donc admis que l'art de notre époque offrirait à la postérité l'expression fidèle de l'esprit qui nous anime; c'était lui reconnaître, dès à présent, un caractère déterminé. »

Après M. Hermant, M. César Daly a demandé la parole.

Il me semble, a-t-il dit, qu'il y a en ce moment un malentendu entre les orateurs que nous venons d'entendre. M. Hermant comprend l'éclectisme à la manière de M. Cousin; M. Rohault de Fleury comprend l'éclectisme à la manière de Diderot. Or, il y a une

troisième manière de comprendre l'éclectisme; c'est de le regarder comme étant nécessairement l'état intellectuel de l'humanité, à toutes les époques de transformation.

Prenant la vie humaine et la considérant à toutes les phases du développement physique de l'être, M. Daly a fait voir que chacune d'elles est accompagnée d'une crise; que, pendant ces crises, l'individu appartient en partie à l'état qu'il quitte, en partie à l'état dans lequel il entre; qu'il en résulte pour lui un caractère indéterminé, un je ne sais quoi d'incertain, au physique et au moral, qui ne cesse que lorsque le progrès est accompli.

Selon M. Daly, ces crises, inévitables chez l'être qui se développe, sont l'image de celles auxquelles est exposée l'humanité à certaines époques de son existence. Pendant la durée des périodes organiques, il y a équilibre entre les idées et les sentiments, il y a ordre parfait, il y a harmonie. A ce moment il ne saurait être question d'éclectisme. Mais, dans les intervalles qui séparent ces périodes, l'équilibre est rompu, le doute prend la place de la foi, il y a désaccord entre les membres du corps social. Alors l'éclectisme apparaît inévitablement. Au XIIIe siècle, dit l'orateur, il ne serait jamais venu à l'idée d'un savant de douter de la Genèse et d'en vouloir contrôler l'exactitude; et il cite l'exemple de Vincent de Beauvais, qui, en commençant son *Miroir du monde*, prend son point de départ dans le livre de Moïse.

Aujourd'hui, ajoute-t-il, quel est le savant, même le plus franchement catholique, qui ne sépare la science de la foi? Quel est celui, croyant ou non, qui ne cherche sa base dans l'observation des faits? Eh bien! cette affirmation d'un côté, cette recherche de l'autre, sont la conséquence nécessaire de la situation des esprits dans chacun des deux cas.

Il y a donc des moments où l'éclectisme est l'état normal des sociétés. Il en a été ainsi vers le IIe siècle de notre ère, alors que le paganisme affaibli et le christianisme grandissant se sont trouvés en présence, et par conséquent, en lutte. Il en est de même aujourd'hui, parce que nous vivons entre des principes sociaux qui s'écroulent : principe de force, principe d'autorité, principe de privilége, principe de foi; et des principes sociaux qui se fondent : principe de justice, principe de liberté, principe d'égalité, principe de raison. Telle est la cause qui nous fait éclectiques, et notre éclectisme durera tant que nous n'aurons pas formulé la science de l'avenir. C'est une crise dont nous pouvons peut-être abréger la durée par nos efforts, mais à laquelle il nous était impossible d'échapper.

L'assemblée a vivement goûté cette thèse que M. Daly a exposée avec chaleur et conviction. Nous ne pouvons nous-mêmes que donner notre assentiment aux idées fort justes qu'elle renferme. Seulement, que M. Daly nous permette de lui demander à notre tour s'il n'y a pas un malentendu entre lui et M. Hermant, et s'il n'a pas commis une inexactitude involontaire en faisant de celui-ci un adepte de l'école de M. Cousin? Nous avons analysé les paroles de M. Hermant, et il nous semble qu'elles n'offrent rien de contradictoire à la théorie exposée par M. Daly. Ce qu'on pourrait plus justement reprocher à cet orateur, c'est de s'être arrêté en chemin, c'est de n'avoir pas été jusqu'à la cause première de la tendance éclectique qu'il a constatée dans la société contemporaine, c'est enfin de s'être borné à présenter l'histoire de l'éclectisme au point de vue des faits.

M. Hermant, en effet, a montré d'une part que les tendances de la société moderne sont essentiellement scientifiques, de l'autre que l'éclectisme est dans la science. Mais il n'a pas dit pourquoi l'éclectisme s'est introduit dans la science. Sans doute il craignait — il l'a dit lui-même — d'occuper trop longtemps l'attention de ses auditeurs. Cependant plusieurs phrases de son discours nous permettent de croire que ses idées sur les causes de l'éclectisme ne doivent pas différer essentiellement de celles que M. Daly a exposées, ni même s'en éloigner beaucoup. N'a-t-il pas dit que, selon lui, *l'éclectisme est exclusif de toute conviction personnelle?* N'a-t-il pas trouvé dans le portrait d'Apulée de Madaure *cet esprit inquiet et chercheur, éclairé et superstitieux, crédule et sceptique*, ce philosophe *initié à tous les sanctuaires, disciple de toutes les écoles*, la peinture fidèle de l'esprit éclectique, et, pour lui, sa condamnation? N'a-t-il pas ajouté *que l'école semble s'être chargée de prouver elle-même la vanité de sa tentative en posant en principe qu'on doit juger les systèmes passés au moyen d'une philosophie déjà faite?* Cela ne nous semble pas le langage d'un adhérent à l'école éclectique moderne.

Selon nous, M. Hermant constate que la société contemporaine est éclectique, avoue qu'il doit l'être luimême comme membre de cette société, le déplore toutefois, voudrait qu'il en fût autrement, mais sait aussi que la société subit en cela l'action d'une loi. Seulement, si nous comprenons ainsi la pensée de l'orateur, nous reconnaissons qu'il ne l'a pas suffisamment exprimée dans son discours.

A ce point de vue, les paroles de M. Daly doivent être regardées comme le complément utile, nécessaire même, de celles que M. Hermant avait prononcées à la séance précédente. M. Hermant avait dit : La société contemporaine est éclectique; il n'avait pas expliqué pourquoi elle est éclectique; il n'avait pas démontré qu'elle ne peut pas ne pas être éclectique. M. Daly s'est chargé de ce soin; il a comblé une lacune, et il l'a fait avec le style qu'on lui connaît et l'entrain qu'il apporte toujours dans la discussion.

A. NORMAND.

(*A continuer.*)



LA FAIENCE ET LES VITRAUX AU CHAMP-DE-MARS (1).

Il y a loin de Cléophante de Corinthe, cet artiste ingénieux qui, le premier, dit-on, broya des tessons d'argile pour faire une couleur et l'appliqua sur des vases, à nos faïences d'aujourd'hui si brillantes, si vivement colorées. Si cet artiste, si habile pourtant dans l'art de peindre des ornements monochromes et qui mourut 633 ans avant notre ère, pouvait être mis en présence de nos productions modernes, quelle serait son admiration! Ainsi nous pensions devant les vasques et les vases de jardin de la manufacture de M. Minton, la première de l'Angleterre. M. Minton eut un jour la bonne fortune de rencontrer un Français de mérite, M. Léon, dont la France n'appréciait pas suffisamment les talents; il en fit son directeur, son chimiste et son dessinateur; dès lors, la vieille réputation des Vedgwood, qui jusque-là avait été sans rivale, compta avec le nom de Minton qui est allé toujours grandissant. Les poteries de Vedgwood sont toujours belles; la cheminée, ainsi que les autres objets de leur manufacture qui figurent à l'Exposition, est remarquable; mais nos yeux sont habitués depuis longtemps à voir les mêmes choses sortir de chez eux, le même style marquer leurs produits. Pourquoi ne plus chercher et pourquoi ne pas sacrifier un peu à l'imagination et à la fantaisie? Le mouvement, c'est la vie; mais le mouvement sur place, celui qui ne pousse pas en avant, ressemble un peu trop à la vie du végétal. — M. Minton, disons M. Arnoux, vous avez, vous, de la variété dans vos formes et dans vos émaux, une quantité de couleurs au grand feu, parmi lesquelles un rare bleu turquoise, le désespoir des céramistes; vous puisez vos inspirations à de nombreuses sources; vous avez choisi la bonne voie. Nous n'avons qu'un regret devant vos poteries si bien réussies, c'est de voir que vous avez souvent consulté les caprices de la mode en formant vos modèles et pensé à la nécessité de vendre; mais pouviez-vous faire autrement?

S'il est vrai de dire que Cléophante de Corinthe serait étonné devant les œuvres des céramistes modernes, pourrait-on dire la même chose du vieux Claude, le verrier, et de frère Guillaume, en présence de nos vitraux? Nous ne le pensons pas, malgré qu'ils soient fort beaux.

L'art des vitraux est né en France vers le commencement du XIe siècle, quelques écrivains disent vers le milieu du Xe. C'est de chez nous que partirent Claude et frère Guillaume, sous Jules II, pour montrer les premiers verres peints aux Italiens qui ne connaissaient encore cet art que de nom.

Nos verriers modernes paraissent presque tous partager une erreur fatale à leur art. Ils oublient que le vitrail ne doit pas être uniquement un tableau d'histoire, et qu'il a son but à atteindre comme le tableau a le sien; en un mot, que chaque branche de l'art a son domaine propre; ils s'efforcent pour tourner souvent le dos à leur voie. En cela, ils ressemblent un peu à ces musiciens maladroits et mal nés qui, voulant faire de leur art, si puissant et si expressif quand il s'agit d'exprimer un état de l'âme, un art d'imitation, finissent, sous prétexte de nous donner les effets de l'orage ou du vent dans la forêt, par nous étourdir ou nous fatiguer de sons plus ou moins harmonieux, mais où la mélodie n'a plus rien à faire.

M. Lusson a exposé une descente de croix sans bordure, où quelques détails d'architecture, qui devraient être plus décoratifs et plus riches, sont froids, plats et mis seulement pour mémoire. Son tableau est bon, mais son vitrail n'a ni la transparence chaude ou tendre « *des vitraux peints, saphirés, pourprés, dorés* » de nos vieux maîtres, ni la vérité de coloris d'une peinture à l'huile.

On peut adresser la même critique à la plupart des rivaux de M. Lusson.

M. Maréchal, de Metz, est le seul de nos exposants français qui doive échapper au reproche que nous faisons à nos verriers. Son exposition est très-remarquable et contient de vrais chefs-d'œuvre. *Les défaillances*, phases du portement de croix, sont le chef-d'œuvre du genre. Voilà bien de la décoration, des tons brillants et doux, un fond bien approprié, un vitrail enfin! Là, la lumière et la couleur donnent leur fête à l'œil; les transparences lumineuses ont des douceurs de velours, et les ombres un moelleux que la peinture à l'huile n'atteindra jamais et ne doit pas chercher. A côté des *défaillances* est un vitrail légendaire contenant trois médaillons et trois petits sujets intercalés. Ce vitrail est entouré d'une belle bordure à fond rouge et contient des fleurons bleus d'un effet extrêmement riche. L'ensemble est savamment combiné et plein d'imagination et de goût.

Nous ne voulons pas analyser toute l'exposition de M. Maréchal, qui est variée et où la quantité des spécimens est jointe à la qualité; mais nous devons dire un mot de son *tableau transparent*, intitulé : *l'Artiste*. Ici, ce n'est plus un vitrail que nous avons sous les yeux, mais un tour de force de vitrification et une œuvre pour laquelle il faudra une construction spéciale et unique, afin de lui donner un cadre. Cette construction ne pourra pas être une église, à cause du sujet représenté; encore moins un salon, car un salon a besoin de jour et d'air, et il n'entre de jour à travers cette peinture que juste ce qu'il en faut pour la voir dans sa resplendissante beauté. Il est vrai qu'elle s'empare tellement de l'attention, qu'en sa présence, ne plus voir qu'elle, c'est assez.

L'artiste représenté là est vu dans une fenêtre cintrée dont l'architecture est une grisaille chaude. Il se détache sur une tenture d'étoffe, où des tons rouges et

(1) Voir les numéros de mai et août 1867.

jaunes, admirablement harmoniés, font penser aux opulences de palette de Rubens et aux ardeurs de pinceau de Rembrandt. Sa tête est superbe, solidement et finement modelée. Son attitude est simple, pleine de noblesse et de vie : rien ne manque à l'œuvre. Les plombs sont habilement dissimulés et les barrettes transversales ou longitudinales des vitraux sont supprimées et remplacées par une armature en fer qui suit le contour et se cache entre deux ombres.

La Belgique a exposé des vitraux à bordure et à personnages : des prophètes, debout sous des dais, où l'effet est bien calculé, se font remarquer à l'entrée de son exposition de peinture.

La manufacture royale de Berlin entend la composition et emploie bien la couleur. Ses vitraux indiquent le sentiment du genre et se font remarquer par la simplicité de leur agencement.

Les Anglais ont quelques vitraux pâles, doux, et d'une étrangeté d'effet particulière. L'extrême sobriété du pinceau jointe à la faible coloration du verre leur donne un air de nouveauté qui n'est pas sans charme.

La peinture sur verre, qui avait à peu près cessé d'être cultivée chez nous, est, somme toute, en voie de progrès. Du vieux Claude à Pinaigrier, et de Pinaigrier à nos jours, la filiation des artistes verriers, un instant interrompue, s'est renouée, et cet art national s'apprête à briller d'un nouvel éclat. Les hommes du feu sont maintenant nombreux dans notre pays et se font tous remarquer par quelque don qui leur est propre. La céramique, elle aussi, a sa vaillante pléiade qui consulte les vieilles traditions, et qui, après avoir montré ce qu'elle pourrait faire dans les sentiers battus du xve siècle, si elle y était poussée, se montre originale, pittoresque et pleine d'imagination dans sa voie nouvelle. Il faut souhaiter que la liberté lui soit laissée et que le faux goût ne lui soit jamais imposé par la mode. Chaque fois qu'elle se mettra au service de l'architecture, elle n'aura rien à craindre de nos architectes, dont l'esprit droit et l'éclectisme lui garantissent la liberté et lui promettent même un secours précieux contre des écarts possibles.

Nos procédés sont extrêmement perfectionnés; la chimie fait chaque jour de nouvelles découvertes. Il y a là de quoi espérer en l'avenir de l'art de terre et aussi en celui de notre art national, la peinture sur verre.

Vers l'an 1050, un artiste recommandable pour son temps, le moine Théophile, écrivait un livre sur les divers procédés employés par les sculpteurs et les peintres et aussi sur l'art de fabriquer et de peindre le verre. Il est curieux de voir dans ce livre que déjà, à cette époque, les Français s'étaient signalés par « les précieux vitraux qui ornaient leurs fenêtres. » Pendant que les Grecs s'occupaient de choisir et de préparer les couleurs; les Italiens de graver les pierres fines, de ciseler des bijoux, de dorer, de sculpter sur ivoire; les Toscans et les Russes de nieller; les Arabes d'incruster et de damasquiner; les Allemands de travailler l'or, le fer, le cuivre et de sculpter le bois; la France inventait un art délicieux, plein de poésie et d'une richesse telle qu'à lui seul il ornait mieux les temples que les plus riches tapis et les peintures les plus dispendieuses.

Nous sommes heureux de voir cet art se relever et refleurir. Naguère, en présence de ce mouvement singulier qui a porté tout à coup les esprits à regarder vers le passé, mouvement qui a fait naître un engouement extraordinaire pour les belles œuvres des anciens ainsi que pour leurs moindres travaux, au point que les vieux tessons et le bric-à-brac encombraient tout, l'observateur sérieux pouvait se demander si nous étions devenus vieux et incapables de produire des choses originales, marquées à notre sceau, et condamnés par conséquent à admirer uniquement le passé et à le copier servilement. Nous sentons qu'il n'en est rien et que l'âge de la virilité est loin d'être passé pour nous. L'esprit, distrait un moment ou bien absorbé par les applications si nombreuses des inventions modernes, avait besoin, sa tâche remplie de ce côté, de se reposer un moment, de réfléchir et de regarder autour de lui avant de prendre de nouveau son élan pour la satisfaction d'autres besoins et l'emploi d'autres facultés.

L'Exposition du Champ-de-Mars nous montre qu'avec un grand nombre de moyens d'action nouveaux, nous avons toujours en nous la même vigueur et la même sève. Que le génie se lève, et il n'aura qu'à étendre la main pour mettre à profit des éléments nombreux et pleins de puissance. Beaucoup de pierres auront été écartées de sa route, et sa marche plus rapide en sera plus entraînante, et sa force créatrice doublée nous fera apparaître une lumière et plus vive et plus pure.

Léon Dautezac.

FIN.

LE STYLE ACTUEL

ET LES TRAVAUX DES PENSIONNAIRES DE ROME EN 1867.

Depuis longtemps déjà l'état de l'architecture en France préoccupe à la fois le public et ceux qui font profession de cet art. Récemment, la Société centrale des architectes recherchait quel était l'état actuel de l'Architecture chez les différents peuples contemporains, et quelles en étaient les tendances? Profitant du concours nombreux d'étrangers attirés à Paris par notre Exposition universelle, elle les avait conviés à la discussion dans des conférences internationales.

Notre intention n'est point de revenir ici sur ces conférences trop courtes; qu'il serait désirable de voir se renouveler, et dont nous avons d'ailleurs commencé à donner le compte rendu dans les colonnes de cette

revue (1). Toutefois, il est indispensable à notre sujet de revenir sur une idée émise et qui nous a paru réunir l'approbation, tout au moins, de la majorité de nos confrères. L'Architecture, disait l'un des orateurs, est un art manifestant les idées générales et les tendances morales et intellectuelles de la société; l'Éclectisme est le caractère particulier de la société de notre époque, et l'Architecture du XIXe siècle est empreinte de ce caractère distinctif.

Il y a peu d'années encore, les personnes qui faisaient construire laissaient, à de rares exceptions près, l'artiste auquel elles confiaient le soin de leurs constructions, libre de choisir le style qui lui convenait. Elles savaient l'école à peu près unique qui avait présidé à l'éducation de la génération d'artistes qu'elles employaient; et, bonne ou mauvaise, je ne veux point ici l'examiner, elles la connaissaient et en tous cas en subissaient l'influence. Aujourd'hui, il n'en est plus ainsi.

Des écrivains habiles à manier la parole, plus habiles encore à s'en servir pour traduire dans un langage séduisant les rêves de leur riche imagination attirée, tantôt par l'architecture d'une époque, tantôt par celle d'une époque tout opposée; la grande quantité de publications faites dans ces derniers temps, en propageant dans toutes les classes par leur nombre et leur bon marché la connaissance des monuments de tous les pays et de tous les siècles, ont contribué dans une large part aux idées générales qui ont modifié le goût public de notre époque.

L'éducation artistique, poussée par ce mouvement intellectuel, s'est développée chez nous; nous sommes loin de nous en plaindre, mais cette éducation n'est encore qu'à l'état d'ébauche, et la plupart de ceux qui l'ont reçue s'imaginent déjà n'avoir plus rien à apprendre et tout connaître.

Au milieu de ce déluge de connaissances, de révélations même, pourrais-je dire, une pensée, une main habile ont manqué pour diriger ce goût, pour lui faire voir ce qui était bon ou mauvais, ce qui pouvait inspirer une idée nouvelle et juste.

Dès lors la société livrée au caprice de chacun, à ses sympathies pour l'architecture de telle ou de telle époque, n'a plus eu recours qu'au plagiat, et, manquant à sa mission d'encourager l'inspiration des artistes dans la voie difficile et pénible qu'ils ont à parcourir pour arriver à ce but, a préféré choisir dans les exemples qui lui étaient mis sous les yeux avec un talent plein de séductions.

Aussi, dès ce moment, pour répondre aux demandes qui lui étaient adressées, aux besoins qu'il avait à satisfaire, l'architecte a dû devenir plutôt archéologue qu'artiste; car, toutes les fois qu'il avait à élever une construction, on lui prescrivait à l'avance le style, l'époque qu'il devait employer.

(1) 1er août 1867.

S'il était permis d'avoir un doute à cet égard, ne suffirait-il point de jeter les yeux sur les rues de nos villes, sur nos monuments? Ne voyons-nous point chaque jour tel architecte, de talent pourtant, élever à la fois une église moyen âge, peu importe de quel siècle, et plusieurs autres monuments ou hôtels, de styles tout à fait opposés, appartenant à des époques différentes? Ne voyons-nous point sur nos boulevards, à côté de nos maisons modernes, banales jusqu'à la trivialité, des maisons mauresques, moyen âge ou pompéiennes, exister côte à côte, sans étonnement, tant le milieu dans lequel elles vivent respire l'Éclectisme qui a présidé à leur naissance?

Toutes ces constructions, hétérogènes et hétéroclites, ne sont-elles point demandées, inspirées par ceux même qui les ont fait construire? Ne sont-elles point dès lors le reflet fidèle de notre société, cherchant, étudiant beaucoup, mais ne connaissant encore que ce qu'il est possible de connaître dans une époque de transition?

Comment donc l'artiste ou l'architecte pourrait-il sortir de ce cercle dont la société s'est plu à l'entourer? S'il a quelque velléité de se révolter, s'il lutte, il sera inévitablement brisé; il ne satisfera point ceux qui l'emploient et qui lui sont indispensables, ou bien encore son inspiration n'aura point été heureuse; car, ainsi que le disait dernièrement un de mes confrères dans ses articles sur l'Exposition universelle (1), on n'invente point de prime abord une architecture dans le sens qui paraît cher aux ignorants.

Dès lors, ceux qui n'aiment point à se donner du mal copient servilement, tantôt une époque, tantôt une autre, que ce soit l'antique ou le XIIIe siècle, peu importe; les autres, plus soucieux d'entrer dans une voie qu'ils désirent et recherchent, s'inspirent des motifs du passé et cherchent, en les dénaturant, à en constituer de nouveaux qui leur soient propres. Mais, quoi qu'ils fassent, bien que le style qu'ils emploient soit celui de leur inspiration et de leur volonté (2), cette inspiration et cette volonté sont empreintes du reflet de leurs études antérieures. Aussi leurs conceptions, par leur transparence, témoignent-elles des monuments auxquels elles ont été empruntées, et ne peuvent-elles, de toutes façons, caractériser qu'une époque transitoire.

Certes, en écrivant ces lignes, je n'entends blâmer ni les uns ni les autres; architecte, je sais les conditions du programme posé par la société, et je reconnais la difficulté de le résoudre d'une façon convenable, neuve surtout. Beaucoup de recherches auront été tentées, beaucoup de talent aura été dépensé; les œuvres de notre époque laisseront certainement leur trace dans la manifestation d'un style qui sera consacré à son heure;

(1) *Moniteur* du 3 juin. L'architecture et les arts qui s'y rattachent à l'Exposition universelle, par M. Ch. Garnier.

(2) *Moniteur* déjà cité.

reflet de leurs études antérieures. Aussi leurs conceptions, par leur transparence, témoignent-elles des monuments auxquels elles ont été empruntées, et ne peuvent-elles, de toutes façons, caractériser qu'une époque transitoire.

Certes, en écrivant ces lignes, je n'entends blâmer ni les uns ni les autres; architecte, je sais les conditions du programme posé par la société, et je reconnais la difficulté de le résoudre d'une façon convenable, neuve surtout. Beaucoup de recherches auront été tentées beaucoup de talent aura été dépensé; les œuvres de notre époque laisseront certainement leur trace dans la manifestation d'un style qui sera consacré à son heure; mais l'histoire dira qu'il procéda d'éléments anciens et connus; il pourra servir à l'histoire d'une époque de transition, ainsi que nous le font voir les monuments élevés du XIIIe au XVIe siècle; mais elle dira aussi que pas un n'a été capable de caractériser notre époque, de faire école, comme le style employé dans les deux siècles que je viens de citer a servi à appliquer un cachet indélébile qui les fait reconnaître, aujourd'hui encore, au milieu de la quantité innombrable qui a été élevée depuis.

Elle affirmera certainement que notre époque n'avait point un style particulier à lui, si ce n'est celui d'une époque de transition, et qu'elle en avait autant que d'individualités; elle témoignera de l'incertitude de chacun sur la route qu'il doit suivre pour arriver au but; elle dira enfin nos écoles livrées à la même direction scientifique, honnies et conspuées par une minorité factieuse, ne trouvant point la liberté individuelle assez forte encore, et considérant l'éducation qui y est donnée comme officielle, qu'elle repousse dès lors à ce titre parce qu'elle la regarde comme inspirée d'un goût détestable.

Nos lecteurs nous pardonneront, nous l'espérons, cette digression inspirée par la vue des envois de nos pensionnaires de Rome. Depuis de longues années, jamais les tendances éclectiques de la génération qui grandit ne s'étaient manifestées avec autant d'ensemble, avec une force si grande. On y retrouve de tout dans l'exposition de cette année, de tous les styles, depuis l'Egyptien, qui pour la première fois fait son apparition, jusqu'au Grec, au Romain, à la Renaissance, au quasi-moderne même.

Eclectique moi-même, je l'avoue, je reconnais franchement que toutes les époques ont eu leurs œuvres de génie, voire même au XIIIe siècle, bien que, ex-pensionnaire d'une Académie fortement critiquée et attaquée dans ces derniers temps, peut-être parce qu'elle voulait conserver des traditions précieuses dans les arts, ou bien encore parce qu'elle ne voulait ouvrir ses portes à ceux qui eussent désiré en faire partie et qui, n'y pouvant réussir, sont devenus ses adversaires les plus acharnés.

Mais, bien que toutes les époques qui nous ont précédés nous offrent de nombreux monuments du plus haut intérêt, il est encore indispensable de savoir en faire un choix et de distinguer ceux dont l'étude peut être profitable de ceux qui ne sont que *jolis* au lieu d'être *beaux*, de n'étudier que ceux qui, par leur disposition heureuse et leur style, servent de type à une époque, et comme tels peuvent et doivent prendre place dans le carton d'un architecte, mais, en tous cas, ne doivent figurer dans une exposition qu'à côté d'œuvres sérieuses indiquant le résultat des études du pensionnaire pendant l'année écoulée.

Le projet de cinquième année, *un Établissement d'hydrothérapie avec École de natation au bas du Pont-Neuf*, par M. MOYAUX, ne présente pas plus d'intérêt que ceux des années précédentes. Une salle d'attente, souvenir éloigné des belles salles des Thermes antiques, donne accès d'abord à l'établissement hydrothérapique composé de diverses pièces destinées aux bains spéciaux, et ensuite à un grand bain entouré de portiques à arcades. Toute la décoration, obtenue par des pierres de deux couleurs, rappelle les monuments de la Toscane, et plus particulièrement ceux de Pise et de Pistoja. Depuis longtemps, les projets de cinquième année, demandés par les règlements de l'École, ne présentent point de couleur bien vive. Pour quiconque a passé par l'épreuve, le résultat est facile à expliquer. Institués dans l'origine pour donner la mesure des études de l'ex-élève pendant le cours de sa pension, ils doivent servir en quelque sorte de point de comparaison avec le projet qui l'a envoyé à Rome; l'institution est bonne, mais hâtons-nous d'ajouter, fort difficile à satisfaire. Cinq années s'écoulent entre ces deux projets, cinq années exclusivement employées en recherches, à la contemplation, à l'étude des matériaux nombreux que rencontre à chaque pas le pensionnaire, matériaux d'autant plus nombreux aujourd'hui, que tous les pays lui sont accessibles. Jadis il devait se borner à l'Italie et à la Grèce, champ assez vaste déjà pour former l'esprit et le goût, et qui a suffi pour mener déjà bien des artistes à un talent remarquable et à une réputation justement acquise.

Arrivé presque au terme de sa pension, préoccupé de ce qui lui reste à étudier et à faire; la plupart du temps ayant une restauration à terminer, car bien rarement l'année est suffisante pour exécuter ce projet qui exige beaucoup de temps et de recherches, le pensionnaire doit trouver d'abord un sujet; ceci est déjà plus difficile que le public ne peut se l'imaginer. Puis il lui faut faire son programme et l'exécuter; il faut, en un mot, qu'il soit à la fois *juge et partie*. D'un

bon programme dépend presque toujours un bon projet; et, quant à moi, je regarde comme une grande difficulté de se le faire soi-même. Pourquoi l'École des Beaux-Arts n'exécuterait-elle donc point ce qui se fait à l'École d'Athènes, et ne proposerait-elle pas chaque année plusieurs sujets dans lesquels le pensionnaire aurait le choix? Mesure facile à réaliser et qui, j'en suis convaincu, amènerait un meilleur résultat et serait accueillie avec faveur.

Le Temple de Vénus à Pompéi, un des plus grands et des mieux conservés de cette ville si intéressante à tous les points de vue, a fourni au pensionnaire de quatrième année, M. CHABROL, le sujet de sa restauration. Ce temple, *Périptère* et *Héxastyle*, était élevé sur un soubassement revêtu de stuc, ainsi, d'ailleurs, que la presque totalité des édifices de Pompéï. Il est probable que, lors de l'éruption qui détruisit cette ville, il était en restauration, ainsi que beaucoup d'autres édifices; car l'on se rappelle que, quinze années environ avant la destruction de cette ville, elle fut déjà ruinée par un tremblement de terre qui renversa un grand nombre de constructions. On voit, en effet, dans Pompéï, partout des traces de l'interruption de ces restaurations, faites souvent dans un style différent de celui primitif; et il n'est point rare de trouver, comme dans le temple de Vénus, des colonnes en pierre d'ordre dorique d'une grande finesse de profil et d'exécution, replâtrées d'un chapiteau ionique grossier qui témoigne de la décadence du goût à cette époque.

Tous les temples anciens aujourd'hui sont connus et leurs dispositions à peu près indiscutables; toutefois, la couverture et l'éclairage sont encore un sujet controversé, et les données précises ayant manqué à M. Chabrol comme à ses prédécesseurs, il suppose son temple éclairé par la porte seulement, disposition qui nous paraît peu probable, si l'on songe surtout aux fines peintures dont l'intérieur était enrichi et qui n'auraient eu aucun but, puisqu'elles eussent été invisibles.

Les temples foisonnent à l'Exposition de cette année : après celui de M. Chabrol, nous avons ceux de M. BRUNE, pensionnaire de troisième année. Son envoi, très-nombreux et fort intéressant, nous prouve qu'il a fait des voyages très-beaux et très-lointains. Nul doute que son portefeuille soit des plus riches en *études d'architecte*, son exposition le fait supposer; ses vues du Khan de Assad-Pacha et son intérieur de la grande mosquée à Damas, ses vues pittoresques des rues du Caire sont charmantes, rendues de main de maître, et témoignent d'une habileté peu commune comme aquarelliste. Les plans des temples de Médinet-Hâbou, de la déesse Pacht, du grand temple de Karnach à Thèbes, sont connus : déjà publiés depuis longtemps, ils n'offrent aucun intérêt particulier.

Celui de Deïr-el-Bahri, de la même ville, est plus curieux comme disposition et comme ancienneté. Il remonterait, dit-on, à 1650 ans avant J.-C. Nous en devons en grande partie la connaissance à un archéologue français très-distingué, M. Mariette, qui s'est fait de l'Égypte en quelque sorte une seconde patrie. Les études de M. Brune sur ce temple sont du plus haut intérêt pour l'Archéologie; mais nous nous demandons si ce sont bien là celles auxquelles doivent se livrer les artistes qui, un jour, seront appelés à exécuter eux-mêmes des édifices qui n'auront et ne peuvent avoir aucune relation avec de semblables études et les besoins qu'ils seront appelés à satisfaire.

Pour connaître et surtout apprécier à sa juste valeur l'architecture antique, même des temps les plus reculés, la finesse et la pureté de style et de goût qui présidait à cette époque, il faut pour l'architecte des études plus sérieuses que des plans de temples égyptiens, si intéressants qu'ils soient, et des vues pittoresques, si irréprochables qu'elles puissent être; aussi pensons-nous que si cette voie devait être imitée par les futurs hôtes de la villa Medicis, elle serait funeste pour les artistes et pour l'art, et ne tarderait point à donner une ou plusieurs générations fort habiles, sans doute, mais plus décorateurs qu'architectes savants et distingués.

Si nous avions encore besoin de prouver les tendances éclectiques de la jeunesse de nos écoles, nous en trouverions une preuve dans l'envoi de deuxième année de M. GUADET. Son exposition, fort nombreuse, puisqu'elle se compose de seize châssis, renferme de presque toutes les époques, du grec, du romain, du bizantin, du moyen-âge.

Nous avons dit plus haut que l'éducation actuelle, reflet de notre société, obéissait à ses instincts en répondant à ses besoins; dès lors, nous ne pouvons blâmer les études de M. Guadet. Bien que rendues un peu noires peut-être, elles sont, comme celles de M. Brune, d'une grande habileté de main. Si nous retrouvons dans l'envoi de ce pensionnaire de magnifiques détails des loges de Raphaël, des procuraties de Venise, de la façade du dôme d'Orvieto, etc., etc, qui témoignent d'un goût assez pur pour s'adresser aux plus belles œuvres des époques auxquelles ces monuments appartiennent, au moins nous y retrouvons aussi des études sérieuses sur les monuments antiques de Rome et d'Athènes.

Ce que nous comprenons beaucoup moins dans l'envoi de M. Guadet, ce sont ses perspectives sur la disposition et la construction du Colisée à ses divers étages. Inspirées des planches de Pirro Ligorio, de Serlio ou autres, nous avouons ne point saisir l'utilité pour un architecte de passer le temps considérable

nécessaire à mettre et rendre en perspective un monument aussi compliqué, et que des plans, façades et coupes auraient rendu beaucoup plus vite et dans une langue tout aussi intelligible pour tout homme du métier.

M. Dutert (2e année) appartient à la même école que M. Guadet, et quant à ses études sur le *temple de Mars Vengeur*, nous ne pouvons que le renvoyer à celles si belles et si consciencieuses de notre regretté et regrettable ami Paccard, qu'une mort prématurée vient d'enlever trop tôt à ses amis et aux arts, et qui, lui aussi, avait choisi pour sujet d'envoi le temple de Mars Vengeur, un des plus beaux et plus nobles spécimens de l'art romain.

L'église de Saint-Pierre de Rome est incontestablement un des beaux types que nous offre l'Italie, mais consacrer un temps considérable à relever le plan de cette basilique, même sans tenir compte de l'erreur d'axe commise lors de l'exécution, nous paraît superflu, et nous eussions compris, tout au moins, que le dôme, l'œuvre immortelle du grand Michel-Ange, eût seule inspiré un artiste soucieux d'employer un temps toujours trop court pour les études et pour préparer son bagage de l'avenir.

Nous retrouvons chez M. Noguet (1re année), dans ses dessins sur le Forum de Nerva, et chez M. Gerhardt (1re année), dans ses études sur le temple d'Antonin et Faustine à Rome, les errements d'un passé trop critiqué à notre avis.

Si les études de ces pensionnaires laissent quelquefois à désirer au point de vue de la fidélité de la ligne, de l'esprit et du caractère de l'architecture qu'ils ont copiée, elles témoignent cependant d'efforts sérieux basés sur une doctrine et une appréciation juste et saine.

C'est de l'antiquité et des principes substantiels que renferme son architecture, que sont nées celles des époques postérieures, celles même qui, à leur apogée, paraissent s'en écarter le plus. Si l'avenir, ce que nous espérons, nous réserve un style qui nous soit propre et que nous puissions revendiquer comme nôtre; un style qui, tout en s'inspirant dans une certaine mesure des œuvres de ses devanciers, ait son caractère franchement tranché et que nous puissions avouer sérieusement, tel que les grandes époques de l'art nous en offrent des exemples, soit dans les périodes ninivienes, égyptiennes, grecques ou romaines, soit encore au XIIIe siècle ou au XVIe, nous ne pensons point que ce soit par des études en dehors de l'antique que nous puissions arriver à ce résultat.

Les temples égyptiens, comme ceux de Ninive, appartiennent à une civilisation par trop éloignée et différente de la nôtre, pour que nous puissions espérer y puiser les éléments nécessaires pour régénérer notre goût artistique.

L'étude des monuments arabes, si gracieux dans leurs formes et si empreints du goût fin et distingué particulier aux peuples orientaux, bien que se rapprochant beaucoup plus de nos goûts et des besoins à satisfaire à notre époque, ne saurait non plus nous amener à un meilleur résultat.

Ce n'est point par l'étude exclusive des détails de tous les âges, de toutes les époques, si charmants, si harmonieux et si sympathiques qu'ils puissent être, que nous parviendrons à conserver pure la vieille et légitime supériorité de l'art français, à toutes ses époques, sur l'art des nations étrangères. L'étude de l'antiquité formant la base, et la base essentielle de nos jeunes architectes, peut seule amener ce résultat désirable; et c'est pour cela que, tout en reconnaissant de grands mérites à l'exposition des envois de Rome de cette année, nous eussions voulu voir les études sur cette période de l'art occuper une place plus importante.

A. Normand.

ÉCOLE DES BEAUX-ARTS.

COURS D'ESTHÉTIQUE GÉNÉRALE ET APPLIQUÉE, PAR M. DAVID SUTTER.

COMPTE RENDU DE LA TROISIÈME LEÇON.

Les principes que nous avons exposés dans notre précédent article vont recevoir leur application dans l'analyse des chefs-d'œuvre des Grecs et des grands maîtres de la Renaissance.

M. Sutter a choisi, pour premier exemple, le célèbre tableau de la Cène, que Léonard de Vinci exécuta à l'âge de cinquante ans, dans le réfectoire de *Santa Maria delle Grazie*, à Milan. Cette peinture offre l'application la plus complète des théories du maître, et le résultat de toutes ses études sur la philosophie de l'art.

Dans ce tableau, comme dans toute conception artistique, il y a trois choses à considérer :

L'idée ou l'invention du sujet, la disposition, et l'exécution.

L'idée, fruit de l'imagination et de la mémoire, est en grande partie un don de nature, et la marque du génie; elle se rattache à toutes les branches du savoir humain; elle est placée de fait, au-dessus et en dehors des règles de l'art.

La disposition, au contraire, est soumise à des règles précises d'ordre et d'harmonie, qui sont le fondement de la partie scientifique des Beaux-Arts.

L'exécution tient aux différents procédés que chaque art, en particulier, emploie pour réaliser la forme apparente des différents objets de la nature.

De ces trois parties, la *disposition* est la plus importante, et celle dont les règles, trouvées primitivement par les Grecs, vingt-cinq ans environ avant Phidias, ont été retrouvées et formulées d'une manière définitive par M. Sutter, règles qui sont les mêmes pour les trois arts du dessin : architecture, sculpture, peinture.

Nous suivrons donc, dans nos analyses, la marche indiquée par l'ordre naturel de ces trois opérations de l'intelligence.

Le tableau de la Cène représente le Christ au moment où il dit à ses disciples : *Un de vous me trahira.* Voilà l'idée principale, à laquelle se rattachent les différents caractères de chacun des acteurs de cette scène dramatique.

Léonard de Vinci nous montre saint Jean accablé sous le poids de sa douleur, et comme prêt à s'évanouir ; d'autres protestent avec plus ou moins d'énergie de leur innocence, de leur attachement. Judas, lui, a le visage tranquille : la trahison est écrite dans tous ses traits.

Maintenant, il s'agit de disposer les personnages de manière à exprimer clairement le sujet, d'inventer le lieu où la scène se passe, et tous les accessoires capables de rendre la vérité plus expressive.

Le Christ est au milieu de ses apôtres, placés à sa droite et à sa gauche, et disposés par groupes de trois figures, inégalement espacés entre eux.

Judas est au bout de la table et à gauche du Christ, tandis que saint Paul, qui semble l'accuser, est à droite et en face du traître.

Cette disposition nécessite un cadre formant un parallélogramme allongé, placé dans le sens horizontal, ce qui implique une harmonie de lignes esthétiques horizontales.

La grande ligne horizontale dominante est formée par les têtes de tous les personnages.

La direction de la lumière suit cette ligne, d'après la règle. La lumière entre donc horizontalement par la gauche du tableau, et se résout sur le côté droit.

Le point de vue est placé sur le sommet de la tête du Christ, afin que le concours des lignes perspectives la rende dominante.

Jésus domine encore, et, principalement, par l'application de cette règle fondamentale, qui veut que l'on crée un espace majeur du côté du corps éclairant, et un espace mineur du côté opposé.

Des espaces moins grands différencient aussi les groupes entre eux. Quant à Judas, un espace secondaire le détache de son voisin et le rend plus visible.

Il est également mis en saillie par la ligne esthétique verticale qui résulte du profil extérieur de la figure et de la ligne de la table.

La relation entre le Christ et Judas est déterminée par la ligne esthétique formée par les mains de Judas et les bras de l'apôtre qui montre le Christ. Cette ligne est une oblique de l'harmonie horizontale.

La donnée horizontale est variée par une succession de lignes esthétiques verticales, formant une masse horizontale.

Ces lignes verticales résultent des torses des figures et des pieds de la table, puis des lignes verticales des panneaux.

Une ligne esthétique verticale dominante, qui coupe la donnée horizontale en deux parties égales, résulte de la ligne verticale, au centre du plafond, de la figure du Christ, de la ligne du milieu du parquet. Or, la règle est absolue en ce point : « Il ne doit pas y avoir de ligne verticale dominante dans une donnée horizontale, pas plus qu'il ne doit y avoir de ligne horizontale dominante dans une donnée verticale. »

Eh bien, sans connaître cette règle, Léonard de Vinci a franchi la difficulté, à son insu, en entraînant cette ligne verticale dans la donnée horizontale au moyen de lignes obliques ; et ces obliques sont précisément les perpendiculaires au tableau dirigées au point de vue !

La perspective a donc suppléé ici à la connaissance de l'harmonie des lignes esthétiques du maître et l'a conduit à faire un chef-d'œuvre complet dans toutes ses parties.

C'est avec raison que M. Sutter dit : « La perspective est le plus ferme soutien de l'esthétique, puisqu'elle contribue, dans bien des cas, à mettre l'ordre, l'harmonie et la proportion dans les créations de l'art. »

Voilà pour la disposition du sujet. Passons maintenant à l'exécution.

La tête du Christ est la plus noble. Elle domine les autres par la beauté des traits, qui nous montre une âme divine, révélée par une expression de douceur, de bonté, de puissance.

La ligne d'implantation des cheveux, par une courbe qui laisse rayonner le front, se relie au profil intérieur du bras droit, afin d'affirmer la verticale, qui est la ligne de la noblesse, de la grandeur, de la majesté.

Le côté gauche se relie avec la draperie qui tombe de l'épaule gauche pour former une courbe pleine de grâce, formant un ovale, symbole de l'amour divin, qui exprime, dans ce cas, l'ardent amour du Christ pour l'humanité.

Les lignes obliques des bras, convergeant au-dessus de la tête de Jésus, indiquent sa nature divine.

Chez les Apôtres, on remarque une grande variété dans la ligne d'implantation des cheveux, afin de graduer la noblesse des airs de tête.

Au contraire, chez Judas, le pli horizontal de la draperie coupe la ligne esthétique verticale, et contraste avec l'harmonie observée pour les autres personnages ; elle ajoute à la bassesse des traits de cette figure où se peint la cupidité et la sottise.

Pendant plus d'une année, la tête de Judas fut la préoccupation de Léonard de Vinci, qui fréquentait tous les mauvais lieux pour y rencontrer ce type de l'hypocrisie, de la lâcheté, de l'avarice. Mais la figure du Christ lui donna plus de peine encore. Ne pouvant l'exprimer comme il l'avait conçue, il la laissa inachevée. Cependant l'Arméniri, qui vit le tableau cinquante ans après qu'il fut terminé, affirme que la tête du Christ était de la plus grande beauté, et que tous les accessoires étaient du fini le plus précieux.

Le plus haut sentiment de la convenance, uni à la plus grande science du clair-obscur et du coloris; l'excellente disposition des lignes et la plus parfaite entente des caractères, placent la Cène de Léonard de Vinci au premier rang des chefs-d'œuvre, et il est permis de croire que les Grecs eux-mêmes firent peu d'ouvrages plus parfaits.

Malheureusement, une œuvre si remarquable, peinte à l'huile sur le mur, ne s'est pas conservée, comme tant d'autres fresques de ce temps-là. Scanelli, qui la vit en 1642, attestait que ce n'était qu'à grand'peine que l'on pouvait en découvrir des traces. Restaurée à différentes époques, il ne reste, aujourd'hui, plus rien du pinceau du maître, si ce n'est deux ou trois têtes d'apôtres. Toutefois, il est impossible de regarder sans émotion les derniers vestiges de cette admirable peinture.

PAUL DE MARSAN.

L'éditeur responsable : A. LÉVY.

PARIS. — IMPRIMÉ CHEZ JULES BONAVENTURE, 55, QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS.



1er NOVEMBRE 1867.

SOMMAIRE DU N° 11.

SOCIÉTÉ IMPÉRIALE ET CENTRALE DES ARCHITECTES.

CONFÉRENCES INTERNATIONALES.

DEUXIÈME SÉANCE (SUITE ET FIN) (1). — DEUXIÈME QUESTION.

COMPTE-RENDU.

Rappelons d'abord la question qui devait être discutée dans la deuxième séance et qui avait été formulée de la manière suivante :

Quelles sont les méthodes d'enseignement en usage à notre époque dans chaque pays?

L'énoncé de cette formule suffit pour démontrer l'intérêt qu'elle présentait; malheureusement, comme pour la première question, les éclaircissements ont fait à peu près défaut de la part des étrangers, et c'est uniquement au point de vue français qu'elle a pu être discutée.

La parole est à M. V. Baltard, président de la Société : « La question qui va nous occuper nous fait descendre, dit-il, des théories qui viennent d'être exposées par d'éloquents orateurs, à des points de vue divers, soit concrets, soit abstraits, soit physiologiques, et rentrer dans une voie positive qui, certainement, ne passionnera pas l'assemblée. Mais je ferai tout ce que je pourrai pour qu'elle nous conduise à des conclusions utiles et pratiques. »

Après avoir dit que son intention est d'exposer seulement le mode d'enseignement de l'architecture, tel qu'il a été suivi dans les temps anciens et particulièrement dans notre pays, à différentes époques, l'orateur établit que cette question de l'enseignement de

(1) Voir les numéros du 1er août et du 1er octobre 1867.

l'art est d'une grande influence sur son avenir. « L'enseignement se fait parfois d'une manière insensible et comme par tradition : d'autres fois avec des intentions et suivant une marche déterminées. Nous qui savons quelles ont été les belles époques de l'art et les circonstances générales qui les ont accompagnées, efforçons-nous d'y voir, afin d'en profiter, en quoi consistait alors l'éducation des artistes.

Un mathématicien disait un jour, au milieu de bouleversements politiques dont chacun s'effrayait, que rien n'était perdu tant qu'il serait permis d'enseigner les mathématiques.

Un artiste, au milieu de troubles d'un autre ordre qui intéressaient la vitalité et les progrès des arts, disait que tout était sauvé si l'on pouvait toujours enseigner le dessin.

L'un et l'autre, Messieurs, avaient raison ; avec l'enseignement des mathématiques, on rectifie le jugement des hommes ; avec celui du dessin, on développe le sentiment du goût. Un jugement sain et un goût épuré ne suffisaient-ils pas à former un citoyen d'Athènes ? Qui dit un citoyen d'Athènes ne dit-il pas presque un artiste ? et nous n'en demandons pas davantage pour former un architecte, et cet architecte sera complet si, à la connaissance des mathématiques et du dessin, il joint une bonne instruction littéraire.

En effet, les mathématiques, en même temps qu'elles assurent le jugement, fournissent des ressources applicables à la solution de tous les problèmes scientifiques que présente l'architecture.

Par le dessin, en exerçant ses yeux à comparer, sa main à reproduire les œuvres de l'art et de la nature, on acquiert la connaissance des formes, des proportions, de l'harmonie, qui constituent l'œuvre d'art. L'imagination n'a plus qu'à s'appuyer sur le jugement et la réflexion ; la pensée n'est plus esclave de la main, l'artiste est armé de toutes pièces et peut s'avancer avec confiance.

Ces conditions sont de tous les temps, de tous les pays, et si l'art a eu ses phases de faiblesse et de décadence, c'est à l'ignorance du dessin et des mathématiques qu'on doit en grande partie l'attribuer.

L'importance de ces bases fondamentales est plus grande encore, je dirai même au point de vue politique, qu'on ne pourrait le croire et qu'il ne nous appartient de le développer ici ; car on ne peut nier qu'elles agissent puissamment sur la civilisation. Mais tenons-nous dans notre cercle et reconnaissons d'abord que, de notre temps, l'étude des mathématiques ne laisse rien à désirer. Félicitons-nous ensuite de ce que, depuis quelques années, les gouvernements, les autorités, les amateurs, les gens du monde semblent comprendre la nécessité de donner, dans l'instruction de la jeunesse, une plus grande part à l'art plastique, ce complément si utile de l'art littéraire.

Les mathématiques aujourd'hui ont leurs adeptes, je dirais presque leurs adorateurs ; mais rappelons-nous ce que disait Pascal lui-même, le grand et profond mathématicien, de ceux qui n'étaient que géomètres : il leur reprochait de devenir fermés et insensibles pour tout ce qui ne s'expliquait pas par définitions, par principes et par démonstrations. Tâchons de combattre cette tendance par trop positive de notre siècle et de lui faire admettre enfin qu'on ne vit pas seulement d'espaces franchis, de poids soulevés, de force matérielle acquise ; mais que l'homme intelligent, pour vivre de toute sa vie, a encore besoin d'être en communication sensible avec les beautés de la nature et de l'art. Il n'y parviendra que si, dans sa jeunesse, ses yeux et sa main ont été exercés devant des modèles bien choisis des beaux temps de l'art ; que si son attention a été appelée fréquemment sur les beaux spectacles de la nature.

Tous les pays civilisés semblent vouloir entrer dans cette voie ; l'Angleterre, l'Allemagne, l'Italie s'y distinguent particulièrement ; on doit en attendre les meilleurs résultats, on doit en prévoir les heureuses conséquences.

A Kensington, près de Londres, on trouve un centre d'enseignement de dessin qui rayonne sur toute l'Angleterre. A Paris, le centre existe également, mais le rayonnement aurait besoin d'en être plus étendu.

Depuis quelques années, on enseigne déjà le dessin dans soixante des deux cent vingt-cinq écoles élémentaires de la ville. C'est un commencement de satisfaction donnée en quelque sorte au vœu qu'exprimait tout à l'heure un de nos confrères de voir la théorie du beau exposée à la jeunesse.

Il faut cependant mettre dans cet enseignement une certaine réserve, car, avant l'âge de vingt ans, est-on apte à comprendre la théorie de l'esthétique et les conditions véritables du beau que l'on a déjà beaucoup de peine à concevoir à un âge plus avancé, après de sérieuses études, après de longues réflexions ? Et l'eût-on bien comprise et bien définie, serait-ce encore une raison suffisante pour qu'on devînt un artiste ?

Outre ces soixante écoles élémentaires à Paris, dans lesquelles on donne des leçons de dessin trois heures par semaine, il y a trente écoles d'adultes, dans lesquelles des professeurs enseignent le dessin d'art, le dessin d'ornement, et où l'on trouve aussi d'autres professeurs spéciaux pour le dessin linéaire, le dessin géométrique, ainsi que pour les éléments de la géométrie descriptive.

De plus, on a fondé six écoles subventionnées. Toutes les écoles, pour les jeunes garçons ou pour les

adultes, comprennent, réunies, six mille cinq cents élèves. Le nombre est à peu près le même pour les écoles de jeunes filles et de femmes ; mais ce ne sont là que de premières semences générales jetées dans un vaste champ dont quelques sujets seulement se développeront assez pour porter de bons fruits dans la voie plus difficile et plus étroite des beaux-arts.

Ce n'est pas près de vous, Messieurs, qu'il faut faire ressortir de combien de connaissances complexes et variées se compose l'enseignement pour qui veut devenir architecte. Si quelques-unes de celles qu'exigeait Vitruve nous sont aujourd'hui moins nécessaires, il y en a de nouvelles et de plus importantes peut-être que nous devons posséder. Je crois inutile de vous rappeler le programme de ces connaissances tel que ce grand précepteur de l'antiquité nous l'a donné. Vous avez tous cette énumération présente à la mémoire ; mais ne doit-on pas reconnaître que les progrès considérables de la stéréotomie de la pierre, du bois et du fer sont tels, que l'étude seule de chacune de ces matières dépasse de beaucoup ce qu'elle pouvait être autrefois?

Donc, loin que l'énumération des sciences exigées pour nos anciens subisse une diminution, la somme des connaissances nécessaires à l'architecture se multiplie de jour en jour. L'étude en est plus complexe, plus difficile, et elle exige beaucoup plus de temps que jamais.

Je disais donc que l'enseignement élementaire donné soit dans les écoles communales de la ville de Paris, soit dans les colléges et lycées des grandes villes, comprend seulement les premières notions propres à ne pas laisser s'endormir les facultés artielles dont quelques enfants pourraient être pourvus. Dans ce premier enseignement, on n'aborde pas encore l'étude spéciale de l'art ; ce n'est qu'ultérieurement et en dehors des écoles élémentaires qu'on cherche les moyens de poursuivre cette étude. Mais s'il est une carrière dans laquelle, sinon une vocation prononcée, du moins une véritable aptitude, soit nécessaire, c'est certainement la carrière des arts. Autrement, les plus louables efforts ne vous mènent qu'à une situation médiocre peu désirable. Heureux ceux dont la vocation s'est prononcée de bonne heure et qui, véritablement doués, rencontrent à la sortie des écoles élémentaires les moyens de développer ce que les premières leçons et surtout ce que

du ciel l'influence secrète

a déjà mis dans leur esprit.

Pour donner satisfaction à leur désir de continuer à marcher dans la voie de l'art, particulièrement au point de vue de l'architecture, il existe à Paris une école gratuite de dessin où l'on enseigne les mathématiques, le dessin linéaire, la figure, le dessin d'ornement.

Cette école a été une pépinière de l'École impériale des Beaux-Arts : beaucoup d'artistes distingués en sont sortis, et l'on pourrait citer les noms de plusieurs célébrités qui y ont reçu leur première culture.

Je ne dois pas omettre de signaler ici une école spéciale nouvellement créée sous le titre d'École centrale d'architecture ; non-seulement elle prépare les jeunes gens pour l'École impériale des Beaux-Arts, mais elle peut encore les diriger lorsqu'ils suivent les cours et les concours de cette école supérieure.

Il n'existe à Paris qu'une école gratuite de dessin ; elle est située sur la rive gauche de la Seine. Il serait à désirer qu'il y en eût d'autres, ou au moins qu'on en créât une seconde sur la rive droite.

Les études élémentaires une fois terminées, les jeunes artistes jettent donc les yeux vers l'École impériale des Beaux-Arts. Ce ne sont plus seulement ceux qui sortent des écoles de Paris qui aspirent à y entrer, ce sont encore les élèves des écoles des départements, qu'on peut considérer comme des écoles préparatoires dont les études sont plus ou moins développées.

Ici pourrait se placer la question de savoir si l'École impériale des Beaux-Arts de Paris est bien ce qu'elle devrait être ; nous y reviendrons.

Mais avant de poursuivre cet historique contemporain, reportons-nous en arrière pour examiner quel était le mode suivi anciennement (*antiquement* si je puis dire) pour l'enseignement des arts.

Chez les Grecs qui, à tous les titres, sont nos maîtres, chez les artistes italiens de la Renaissance, et en France de nos jours, il y a peu de temps encore, l'enseignement des arts se pratiquait par une sorte d'apprentissage, par des leçons journalières et intimes, comme dans l'antiquité pour la philosophie.

Ce mode d'enseignement n'était pas sans présenter bien des avantages. L'élève choisissait son maître, et dans son choix il était guidé par la confiance que lui inspiraient le talent et le caractère de celui sous le patronage duquel il allait recevoir l'initiation et parcourir la carrière. Cette confiance devenait bientôt du dévouement ; et pour son honneur propre et pour celui du maître et de l'atelier auquel il appartenait, il n'est point d'efforts dont l'élève ne fût capable. Les leçons de pratique se joignaient aux leçons de théorie ; l'exemple suivait le précepte, et la docilité suivait l'un et l'autre.

Les corporations, les jurandes et les maîtrises du moyen âge jusqu'à la fin du siècle dernier avaient adopté à peu près les mêmes errements ; mais beaucoup d'abus, de mesures oppressives et onéreuses pour les élèves et apprentis en ont amené la suppression. Cependant ces corporations, contre lesquelles on s'est

beaucoup élevé, présentaient de bons et d'utiles côtés. Si l'on ne pouvait y être admis comme élève ou comme apprenti que lorsqu'on était fils de maître, ou qu'à des conditions rigoureuses de temps ou d'argent, une fois reçu, l'élève ou l'apprenti se trouvait en relations continuelles et de tous les jours avec le maître, le contre-maître, les autres élèves. L'affection naissait de ces relations, la confiance dans les leçons du maître était absolue, et les élèves devenaient des artistes qui conservaient toutes les traditions; et lorsqu'ils étaient, comme on disait, passés maîtres, aucune loi positive et supérieure ne leur imposait une marche technique qui les obligeât à faire abstraction de leur individualité.

Cet enseignement du maître à l'élève a continué d'exister même après la suppression des corporations, dans les ateliers de peinture, de sculpture et d'architecture: le bien qui en résultait était d'autant plus grand qu'il avait pour base là liberté d'abord, puis l'émulation. Grâce à cette union volontaire du professeur et de l'élève, on arrivait à ce double résultat, de la constatation, d'une part, des progrès de l'élève dans l'ensemble de la marche de l'art, et, d'autre part, de la valeur d'une école par rapport à une autre école.

Il devait y avoir, et il y eut en effet une source réelle de progrès : unité dans les principes, variété dans l'application.

De même que dans les anciennes républiques de Grèce ou d'Italie, par suite de la rivalité qui régnait entre les diverses cités, on a vu les artistes d'une ville qui se distinguaient au-dessus de ceux d'une autre ville être tenus en grand honneur, de telle sorte que leurs noms proclamés partout portaient au loin leur réputation, et que leurs œuvres devenaient un sujet d'étude au plus grand profit de l'art; de même les écoles diverses dont je viens de parler, et qui pourraient très-bien exister aujourd'hui comme elles existaient naguère, développaient une émulation qui assurait davantage de jour en jour la marche progressive de l'art.

Voyons maintenant, Messieurs, quel doit être le rôle de l'Etat dans l'enseignement des Beaux-Arts.

L'État, qui dirige ou du moins qui préside à l'instruction littéraire et scientifique, peut remplir des fonctions analogues en ce qui concerne les arts, en ce sens qu'il peut enseigner les éléments généraux d'abord et contribuer plus tard à perfectionner cet enseignement par la création d'écoles dites de perfectionnement.

Entre les deux, on doit trouver et l'on trouve en effet des écoles spéciales. Pour les arts, ce sont, dans les départements et dans les principales villes telles que Lyon, Marseille, Toulouse, Bordeaux, Rouen, Lille, etc., des écoles de ce genre généralement bien organisées; c'est, à Paris, l'École impériale des Beaux-Arts; mais cette école ne devait être qu'un véritable gymnase, et à part quelques cours spéciaux qu'on ne saurait trouver ailleurs, elle ne devrait ouvrir que des concours où les élèves et indirectement les maîtres viendraient en champ clos et à armes égales, sans privilége aucun, mesurer leurs forces et conquérir leurs grades; et à côté d'une telle école, le gouvernement n'a qu'à laisser subsister, à favoriser même l'enseignement libre; il doit respecter les diverses tendances des artistes, les aider à propager leurs idées, à répandre leurs leçons en toute liberté et suivant l'élévation de leur esprit, de leur talent et de leur réputation.

Eh bien! Messieurs, c'est ce qui existait il n'y a pas encore bien longtemps. L'égalité de l'enseignement dans les écoles particulières et indépendantes était un excellent élément dont on a compromis l'existence par la création d'ateliers privilégiés du gouvernement dans l'école. On a dévié de la bonne route. Espérons qu'on y reviendra, sauf à y ajouter les perfectionnements que le temps et le progrès ont rendus nécessaires.

Comme couronnement de l'ancienne organisation de l'école, se plaçait et existe encore une école de perfectionnement sur laquelle on s'est souvent mépris : je veux parler de l'école de Rome.

Comme on l'a attaquée et qu'on l'attaque encore, permettez-moi de la défendre.

Beaucoup de personnes ont émis l'opinion que c'était une école inutile, et que perpétuer indéfiniment les écoliers, c'était leur faire perdre un temps précieux, surtout si, après leur avoir imposé de longues études dans la capitale, on les envoyait dans une sorte d'exil les continuer au loin pendant cinq années encore.

En formulant un tel reproche, je le répète, on s'est grandement trompé, car il ne s'agit plus de devoirs d'écoliers, il s'agit de travaux savants, il s'agit d'artistes dont les œuvres profitent à l'État en même temps qu'à eux-mêmes.

L'école de Rome est une haute école de perfectionnement, à l'exemple de celles qui existent dans toutes les branches de l'enseignement public pour toutes les carrières, à l'exemple de l'École des Mines, de l'École des Ponts-et-Chaussées à Paris, de l'École d'artillerie à Metz, de l'école toute récente connue sous le nom de l'Ecole d'Athènes. Ce sont des écoles de perfectionnement pour ceux qui, après avoir été bons écoliers, veulent devenir un jour de bons maîtres.

On a dit des études de ce genre qu'elles étaient plus propres à faire des généraux que des soldats. Mais ne faut-il pas des généraux? et il n'est pas plus permis à tont le monde d'aller à Rome qu'à Corinthe. Et, en somme, on n'obtient encore tout au plus par l'École de Rome qu'un général par an, et les généraux meurent comme les autres, et il faut les remplacer. Et,

d'ailleurs, les études ne doivent-elles pas être combinées de façon qu'on puisse avoir des soldats au début, des généraux à la fin et entre les deux extrêmes des hommes capables d'occuper tous les grades ?

Je résume en ces termes :

Instruction élémentaire avec premières notions de dessin, données à tous par l'État ou par les communes.

Écoles supérieures avec cours spéciaux et concours périodiques; protection et encouragement aux écoles libres particulières.

École supérieure de perfectionnement ayant Rome pour centre.

C'est par cette marche libérale, rationnelle et consécutive, que se formeront des architectes sachant se soumettre à l'esprit des anciens maîtres, fidèles conservateurs des traditions du passé, mais capables, en raison de leur indépendance et de la libéralité des études, de s'affranchir de la rigueur des formes dont la manifestation a eu lieu, à diverses époques, alors qu'elles avaient une raison d'être qui peut avoir disparu aujourd'hui.

C'est ainsi qu'on pourra suivre avec profit les excellentes leçons des maîtres de tous les temps, qu'ils s'appellent Ictinus ou Callicrate, Apollodore ou Vitruve, Anthemius de Tralles ou Isidore de Milet, Pierre de Montreuil, Gérard de Cologne, le Bramante ou Brunelleschi, Inigo Jones, Pierre Lescot, Philibert de l'Orme, Mansart ou Percier.

Tous ces grands artistes ont suivi fidèlement les principes que nous connaissons et que nous cherchons à observer rationnellement. Ils ont su s'assujettir, chacun suivant le temps et le pays où ils vivaient, aux conditions de climat, de matériaux disponibles, d'usages sociaux, etc., auxquelles nous sommes tenus de satisfaire.

C'est en adoptant la marche que je viens d'indiquer que les architectes, fidèles observateurs de l'esprit des anciens maîtres, tout en se contentant de côtoyer leurs œuvres, sauront en saisir l'esprit bien plutôt que la lettre, apprendront à faire la distinction raisonnée entre les divers caractères d'architecture.

C'est ainsi qu'ils acquerront cette originalité, qualité précieuse dont on parle tant, mais qui n'est pas la première et la seule que doive posséder un architecte. Qu'on se reporte toujours aux principes, et dès lors on n'aura plus recours aux menus détails d'ornementation pour distinguer l'architecture grecque, par exemple, qui repose évidemment sur les lois de la statistique, et dont toutes les formes sont subordonnées à ces lois, de l'architecture romaine qui affecte dans ses formes et dans ses procédés la combinaison des lois de la statique et des lois de l'équilibre. On appréciera les mérites, sans se dissimuler les côtés faibles, des œuvres architectoniques du moyen âge, lesquelles dérivaient surtout et presque exclusivement des lois de l'équilibre.

C'est ainsi qu'en tenant compte de toutes les conditions antérieures, on finira par y ajouter la condition de cohésion qui est l'élément principal de l'architecture de métal, à laquelle il faut bien que nous sachions donner aussi des formes qui ne soient pas désavouées par l'esthétique.

Au milieu de tous ces efforts nécessaires, gardons-nous de nous affranchir de la tradition. Un artiste, un architecte surtout, qui (ainsi qu'un des orateurs qui m'ont précédé l'a dit justement) est avant tout soumis à la loi, ne doit jamais dédaigner la tradition. La tradition est un des éléments nécessaires d'une langue, et personne n'ignore qu'une langue ne se crée pas en un jour. Méfions-nous donc de ces amateurs qui prétendent nous reprocher cette stérilité, qui réclament à grands cris une architecture nouvelle.

Ils nous conduiraient bientôt à des néologismes et à des nouveautés sans qualification, à ces formes de Borromini qui sont devenues proverbiales. Sans copier nos devanciers, conservons l'esprit et les principes qui les ont guidés. Il n'appartient, d'ailleurs, qu'à Jupiter de faire sortir une Minerve tout armée de son cerveau.

Pour nous, nous devons employer le langage qui a servi à ceux qui nous ont précédés, pour exprimer de belles conceptions; et si nous avons à y ajouter quelque chose de personnel, contentons-nous d'appliquer seulement ce que les circonstances actuelles, les milieux où nous nous trouvons, les conditions des programmes qui nous sont imposés peuvent nous suggérer, dans le champ du perfectionnement de notre art.

Pardonnez-moi, Messieurs, cette digression qui ne se rattache qu'indirectement à mon sujet; mais en parlant des méthodes d'enseignement, je n'ai pu me défendre d'en esquisser en quelque façon le programme tel que je le comprends; et d'ailleurs ça m'a été une occasion de faire une sorte de profession de foi qui, je l'espère, ne sera pas contestée par l'honorable assemblée que j'ai l'honneur de présider, et dont j'appelle l'attention sérieuse sur la marche suivie et à suivre dans l'enseignement de l'architecture.

Si l'assemblée partage les idées générales que je viens d'énoncer, je lui demande la permission de formuler un vœu qui pourra servir d'élément à nos réflexions d'abord, à nos efforts ensuite, pour tâcher d'arriver à sortir, pour le bien et la plus grande gloire de notre art, de la voie d'éclectisme morcelé où nous vivons trop communément, et où nous sommes presque contraints de vivre, mais d'où nous devons chercher à nous affranchir par un bon enseignement, afin

que les œuvres caractéristiques de notre époque, avec toutes les ressources qu'elle met à notre disposition, avec toutes ses exigences, se multiplient et s'accentuent de plus en plus dans la voie du beau, de l'utile et du vrai.

Ce vœu, dans les termes les plus généraux et applicables à toutes les nationalités, je le résume dans les propositions suivantes.

1° Que l'État donne l'enseignement élémentaire et général.

2° Qu'il pourvoie à l'enseignement supérieur scientifique et théorique de l'architecture.

3° Qu'il laisse libre et qu'il encourage l'enseignement des arts par les maîtres particuliers.

4° Qu'il constate les progrès de l'un et l'autre de ces deux enseignements par des concours et qu'il les récompense.

5° Qu'il protége les talents supérieurs et qu'il favorise leur développement.

Notre honorable président borne ici les réflexions qu'il avait à présenter et invite, en terminant, les architectes étrangers, présents à la séance, à nous donner les renseignements qui ne peuvent que profiter à notre art et contribuer à son développement, en nous faisant connaître la manière dont l'enseignement se pratique dans leurs pays respectifs et le mode d'organisation de leurs écoles.

Un architecte prussien, M. Wilhem Bockmann, répondant à l'invitation du président des conférences, en prenant la parole regrette que la difficulté de s'exprimer en français ne lui permette point de traiter avec développements le sujet que l'orateur vient de développer.

Dans notre pays, dit-il, l'art de l'architecture et celui de l'ingénieur des ponts et chaussées sont enseignés simultanément; ils sont réunis; mais toutefois il annonce qu'en ce moment même le gouvernement prussien cherche la séparation de ces deux arts; cette séparation est vivement désirée; en Prusse, ajoute-t-il en terminant ses explications, trop courtes à notre avis, tous ceux qui arrivent à devenir architectes ne le peuvent qu'à la condition de se débarrasser des entraves de ce qu'il appelle le *technocratisme*. Aussi la réalisation de la mesure actuellement à l'étude est-elle l'objet le plus vivement souhaité de tous nos confrères prussiens.

M. Baltard, reprenant alors la parole, demande à l'assemblée l'approbation du vœu qu'il a émis à la fin de son discours.

M. C. Daly fait alors observer qu'il y aurait avantage à remettre à la séance suivante l'approbation réclamée par l'orateur, que le temps de réflexion qui s'écoulera entre les deux séances ne pourra qu'accroître la gravité et l'influence de la décision, et l'assemblée se sépare après avoir décidé qu'avant la prochaine conférence, chacun de ses membres recevra à domicile les vœux émis, nettement formulés par écrit.

A. Normand.

(*A continuer.*)

CONSTRUCTION D UN MONUMENT A ÉLEVER AU PÉROU.

PROGRAMME DU CONCOURS.

Un concours est ouvert par le gouvernement du Pérou dans le but d'élever un monument destiné à perpétuer le souvenir de la victoire remportée le 2 mai 1866 sur l'escadre espagnole.

Les conditions du concours sont les suivantes :

1° Sont appelés à y prendre part les artistes (sculpteurs ou architectes) de tous les pays.

2° Le monument devra être exécuté soit entièrement en bronze, soit partie bronze et partie marbre, l'artiste étant libre, du reste, de choisir la disposition qu'il jugera la plus convenable.

3° Le sujet du monument, dans son ensemble, sera la victoire du 2 mai; l'artiste fera entrer dans sa composition quatre statues, assises ou debout, du double de la grandeur naturelle, représentant les quatre Républiques alliées de l'Amérique méridionale : LE PÉROU; LE CHILI, LA BOLIVIE ET L'ÉQUATEUR; et aussi le buste ou la statue du colonel Galvez, ministre de la guerre, commandant la défense du Callao, et qui fut tué pendant le combat.

4° On gravera sur les côtés du monument les noms des citoyens morts dans cette mémorable journée. Deux bas-reliefs représenteront les principaux épisodes du combat. L'un d'eux rappellera l'épisode de l'explosion de la *Tour de la Merced*, où fut tué le colonel Galvez.

5° Les artistes devront présenter un modèle de leurs projets en plâtre ou toute autre matière, d'une dimension au moins du 12e et plus du 10e de l'exécution. Les modèles devront être remis à la légation du Pérou, rue de Ponthieu, 66, le 31 janvier 1868 (dernier délai), la décision du jury devant être prononcée vers le 15 février.

6° Le jury appelé à juger les œuvres présentées au concours se réunira à Paris et sera composé de deux sculpteurs et de deux architectes choisis parmi les artistes qui n'y auront pas pris part, sous la présidence de M. Gleyre, peintre d'histoire, assisté du ministre du Pérou en France et du commissaire du gouvernement péruvien spécialement chargé de l'organisation du concours et de surveiller l'exécution du monument.

7° Trois prix sont accordés aux trois meilleurs projets; l'auteur du modèle classé sous le nº 1 aura pour prix l'exécution du monument (il est bien entendu qu'il offrira les garanties nécessaires); celui du projet classé sous le nº 2 recevra un prix de *trois mille francs*; et enfin un prix de *deux mille francs* sera remis à l'auteur du projet qui obtiendra le nº 3.

8° Les projets récompensés par le jury deviendront la propriété du gouvernement du Pérou, qui sera libre d'en disposer comme il lui conviendra.

9° Chaque projet devra être accompagné d'une notice explicative, l'artiste étant obligé, en outre, à donner aux membres du jury tous les détails qui leur seront demandés au sujet de l'exécution de son œuvre.

10° Une somme de *deux cent mille francs* comme maximum est fixée pour la construction du monument, les frais de transport jusqu'aux lieux où il doit être élevé restant à la charge du gouvernement péruvien.

11° Dans le cas où l'on jugerait convenable de faire une exposition publique, un avis serait publié ultérieurement.

Paris, le 17 octobre 1867.

SOCIÉTÉ D'ARCHITECTURE A AMSTERDAM.

Programme d'un Concours ouvert par la Société pour la propagation de l'architecture à Amsterdam, à l'occasion du 25e anniversaire de sa fondation (1867).

HOTEL DE VILLE POUR LA CAPITALE DU ROYAUME.

L'édifice occupera un terrain libre, dont l'auteur pourra disposer en entier ou en partie. Ce terrain (un rectangle de 100 mètres de longueur sur 50 mètres de profondeur) est bordé, sur les côtés courts, de rues spacieuses, et ses côtés longs sont précédés d'une place ou d'un large quai, de sorte que les façades principales se trouvent dans le sens de la longueur du terrain.

L'édifice comprendra : une grande salle pour les séances du conseil municipal, dans laquelle seront indiqués des siéges et des tables pour M. le bourgmestre (maire), pour quatre échevins, et trente-cinq membres du conseil, et pour le secrétaire de la municipalité, les sténographes et les journalistes. Il y aura une tribune spacieuse pour le public, d'un abord facile. — Une chambre d'audience du bourgmestre, avec une antichambre spacieuse. — Une chambre pour les huissiers, et un cabinet de lecture pour les membres du conseil.

A proximité desdites pièces se trouveront : le cabinet du secrétaire de la municipalité et celui des chefs de bureau ; la chambre des employés de la chancellerie ; les bureaux de service des pompiers ; ceux des élections et du dépouillement des scrutins ; de l'administration des réjouissances publiques ; de la chasse et de la pêche ; de vérification et d'estampille des ouvrages d'orfévrerie ; du dépôt officiel des imprimés ; du cadastre, et des brevets ou lettres patentes. — Une chambre des huissiers, et les archives, avec bureau de l'archiviste et cabinet de lecture.

— *A l'usage de M. le Commissaire du roi* (*Préfet de la Province*). — Une salle d'audience de M. le préfet ; une vaste antichambre ; un débarras ; la chancellerie ; la chambre de l'huissier et les archives.

— *Section de l'état civil.* — Cabinet de l'échevin, avec antichambre ; cabinet du chef de bureau ; chambre des employés ; bureau des registres de la population ; bureau des mariages ; salle des mariages de 2e classe, avec salle d'attente ; grande salle des mariages de 3e classe, avec deux salles d'attente ; bureau des déclarations de naissance, avec salle d'attente, et bureau des décès, aussi avec salle d'attente.

— *Section de l'assistance publique.* — Cabinet de l'échevin, avec antichambre ; chambre des employés ; archives ; chambre des huissiers.

— *Section des finances.* — Cabinet de l'échevin ; cabinet du receveur et de l'administrateur de la caisse municipale ; chambre des comptes ; bureau des redevances précaires (voirie) ; cabinet du chef de bureau ; chambre des employés ; archives ; chambre de l'huissier ; commissaire de la contribution directe ; contrôleur de la contribution directe ; chambre des employés (contribution directe) ; archives ; chambre des huissiers ; salle d'attente pour le public.

— *Section des travaux publics.* — Cabinet de l'échevin, avec antichambre et chambre des huissiers ; cabinet du chef de bureau ; chambre des employés ; archives.

— *Section des affaires militaires.* — Cabinet du chef de bureau ; chambre des employés ; bureau d'enregistrement ; salle d'attente ; chambre des huissiers ; archives ; salle du tirage au sort des conscrits et des séances du conseil de révision ; cabinet du commissaire ; cabinets pour les médecins-inspecteurs, avec cabinets de toilette séparés ; bureaux de service militaire ; chambre du conseil de révision ; chambres des huissiers ; bureaux de la garde civique ; cabinets du commandant, du capitaine aide de camp et de l'auditeur militaire ; salle d'étude pour les officiers ; chambre des quartiers-maîtres ; chambre des aides de camp ; salle de séance du conseil de révision, avec décharge ; chambre d'arrêt pour les réfractaires, et chambre d'arrêt pour les sous-officiers ; logement du grand prévôt ; magasins d'équipement et dépôt d'armes pour cinq mille hommes.

— *Section de l'instruction publique.* — Cabinet de l'échevin ; cabinet du chef de bureau ; bureau des employés ; archives ; chambre des huissiers.

— *Chambre de commerce.* — Salle des séances; cabinet du secrétaire; bureaux et archives.

— *Section de la police.* — Cabinet du commissaire en chef, avec antichambre; deux cabinets pour les commissaires-adjoints; cabinet de l'inspecteur en chef; chambre des inspecteurs; bureaux; salle des agents de police; salle d'attente pour le public; bureaux des inspecteurs de la voirie; salle d'attente; bureaux des passe-ports; chambre d'arrêt provisoire.

— *En outre :* — Salle de lecture pour le public; six chambres destinées aux séances des commissions; logements pour six huissiers, chacun de trois pièces, cuisine, dépôts, etc.; pièces pour les concierges et portiers; corridors et escaliers spacieux; cabinets d'aisance et latrines; dépôts pour le service du chauffage et des pompes à incendie; archives spacieuses, distribuées convenablement et à l'abri du feu.

L'édifice doit être projeté dans un style digne et grandiose, en rapport avec sa destination. Les façades principales pourront être exécutées, en tout ou en partie, en pierre de taille; le badigeonnage et l'emploi de surrogats sont interdits. Au rez-de-chaussée on trouvera un vestibule spacieux, conduisant à l'escalier principal et donnant accès à la salle du conseil municipal et aux pièces adjacentes; aux diverses sections du service municipal (chacune de sections aura un accès distinct); aux logements des huissiers; à la salle des mariages de 3e classe et aux salles d'attente (la première avec une entrée réservée au public); à la salle des séances pour la milice nationale (au besoin on pourra la placer au premier étage); aux bureaux des déclarations de naissance et de décès avec les salles d'attente; aux dépôts des combustibles et autres pièces qui demandent à être placées au rez-de-chaussée. La salle du conseil municipal et les grandes pièces se trouveront à l'étage principal; les autres pièces, ainsi que les archives, seront distribuées aux autres étages. La disposition doit être telle, que chaque section soit séparée des autres. La communication intérieure se fera de manière à permettre une circulation facile et commode dans toutes les parties de l'édifice. Les latrines requises seront placées convenablement. Le chauffage des grandes salles sera établi au moyen d'une circulation d'air chaud, et dans les autres pièces par des foyers ordinaires ou poêles. On aura soin de placer sur la façade principale une horloge avec cadran, sonnerie, etc.; et il y aura, de plus, une tribune ou un balcon pour la lecture des proclamations. Les principales sections doivent être accessibles aux voitures.

Chaque projet présentera : les plans d'ensemble des différents étages, dessinés à l'échelle de 7 1/2 millimètres (0m,0075) par mètre; les élévations et les coupes générales à la même échelle; des coupes de la grande salle du conseil municipal, sur la longueur et la largeur, seront données à l'échelle de 1 1/2 centimètre (0m,015) par mètre, et quelques détails de moulures, d'ornements et de décorations intérieures à l'échelle de 5 centimètres (0m.05) par mètre. Les dessins, en nombre suffisant, doivent être exécutés de manière à donner une idée exacte du bâtiment dans toutes ses parties; ils seront accompagnés d'une notice explicative, rédigée en français. On désire que la destination des différentes pièces de l'édifice soit indiquée par des lettres sur les plans; ces lettres serviront de renvoi, et seront expliquées sur la marge des dessins. Les dessins des plans d'étages seront teintés à l'encre de Chine; l'exécution des autres dessins est au gré des concurrents.

Un certificat muni du sceau de la Société et un prix de cinq cents florins (environ 1,050 fr.) seront décernés à l'auteur du projet jugé digne d'être couronné. Le concours est ouvert aux artistes nationaux et étrangers.

Conditions générales.

Art. 1er. — Les projets devront être adressés, *affranchis*, au secrétaire de la Société (Keizersgracht, près du Spiegelstraat, X 643) avant le 1er avril 1868. Les concurrents sont priés d'indiquer une adresse afin de faciliter une correspondance éventuelle, sans que la lettre mentionnée dans l'art. 2 doive être décachetée.

Art. 2. — Les projets porteront une épigraphe ou légende, qui sera répétée sur l'enveloppe d'une lettre cachetée, contenant indication du nom, de la qualité et du domicile de l'auteur. Cette lettre portera en outre un signe distinctif que l'auteur désignera en cas de réclame. On ne décachètera que les lettres dont les projets auront été primés.

Art. 3. — Les écritures des dessins et de la notice explicative ne doivent pas être de la main des auteurs des projets. Ceux qui se feraient connaître d'une manière quelconque ne seront pas admis au concours, ou bien ils seront privés des récompenses décernées à leurs projets. Les dessins encadrés ou fixés sur des châssis en bois ne seront pas acceptés.

Art. 4. — Le projet couronné restera la propriété de la Société, pour être publié dans son *Recueil des projets couronnés;* les autres projets seront restitués aux concurrents qui les réclameront en indiquant le signe distinctif mentionné dans l'art. 2.

Au nom de la Société,

Le secrétaire, J. H. Leliman.

Amsterdam, juillet 1867.

IMPRIMERIE L. TOINON ET Ce, A SAINT-GERMAIN

LA GAZETTE DES ARCHITECTES

ET LA CONFÉRENCE INTERNATIONALE (1).

Dût-on nous reprocher de traîner notre plume dans l'ornière des redites et des lieux communs, en ce moment cela ne saurait nous empêcher d'entrer en matière en répétant, après beaucoup d'autres, une vérité banale à force d'être vraie : la critique est un terrain glissant sur lequel il ne faut s'engager qu'avec prudence et réserve. Et pourquoi craindrions-nous de rappeler ce qu'on semble oublier si souvent? N'est-il pas constant — les preuves en abondent — n'est-il pas constant que parmi ceux qui, dans les lettres, s'arrogent la qualité de juge et en exercent la fonction sans brevet ni diplôme, bien peu paraissent comprendre la gravité de la mission qu'ils se sont donnée? C'est la prétention de beaucoup d'hommes de plume que la presse soit un sacerdoce! Nous le voulons bien. Mais ceux qui l'observent en observent-ils toujours les devoirs? Là est la question.

Le rôle est difficile, nous le savons, si difficile qu'on y peut faillir involontairement, et que c'est hardiesse de le prendre alors même qu'on y apporte une sûreté de jugement qui ne connaît point de défaillance, un respect de la vérité qui fait une loi du silence au moindre doute, enfin une impartialité dont, il faut bien l'avouer, peu d'hommes sont capables. Mais encore, en tenant compte de ces difficultés, est-il beaucoup de critiques qui puissent se vanter à juste titre de n'avoir jamais obéi à l'esprit de parti, et d'avoir apporté dans toutes leurs appréciations cette intégrité parfaite devant laquelle il faut s'incliner malgré qu'on en ait? Nous laissons au lecteur le soin de répondre, avec l'intime conviction que sa conclusion sera la nôtre, et nous poursuivons.

Si le rôle de juge — et, qu'on ne l'oublie pas, la première condition d'être de la justice est l'absence de passion — si le rôle de juge, disons-nous, est difficile à tous les hommes puisqu'il exige l'abandon préalable, non de toute conviction personnelle, il ne faut pas s'y tromper, mais de tout préjugé, de toute opinion préconçue et surtout de tout sentiment d'animosité, il devient en quelque sorte impossible aux tempéraments fougueux, aux esprits prime-sautiers, aux imaginations ardentes, aux âmes passionnées ou sentimentales, aux artistes enfin, gens de nature puissante mais paradoxale, tapageuse et intolérante de la meilleure foi du monde, aux artistes qui ne méritent que trop souvent l'épithète que leur a donnée P.-J. Proudhon : *genus irritabile*. En effet, que l'on songe, un instant seulement, à tout ce dont un artiste devrait se dépouiller pour devenir un censeur exact, un juge irréprochable, et l'on verra bientôt qu'il ne s'agit de rien moins que de ce qui constitue son caractère essentiel. Qu'en conclure, sinon que l'entreprise est à peu près irréalisable? Aussi arrive-t-il souvent que les jugements portés par des artistes — et, par ce mot, nous désignons aussi bien l'homme qui tient la plume du poëte que celui qui manie le crayon ou l'ébauchoir — sont entachés de partialité à l'insu même de ceux qui les formulent. Les partis pris, la camaraderie, les dissentiments d'école, les amours-propres froissés, les illusions, les convictions même, sont les têtes de chapitre d'un code qui pourrait à bon droit s'appeler le code de l'injustice.

Car c'est à l'injustice qu'aboutit, en définitive, toute appréciation systématique, et celles dont nous parlons ne peuvent pas ne pas l'être. L'homme est mauvais juge dans sa propre cause; et juger ses confrères, c'est se juger soi-même du même coup. On est facilement indulgent à celui-ci, sévère à celui-là, selon qu'on a à louer ou à blâmer des idées qu'on partage ou qu'on repousse, des sentiments qu'on éprouve ou qu'on répudie, des actes qu'on commet ou qu'on évite, pour ainsi dire à chaque moment de son existence. Dès qu'un artiste se double d'un critique, c'est l'artiste qui fournit le critérium, qui dicte les opinions; le critique ne fait que les enregistrer. En sorte qu'on ne sait jamais si l'écrivain attaque ou se défend, combat les pensées et les sentiments d'autrui ou exalte les siens. Un seul fait ressort évident de son argumentation, c'est qu'il rapporte toute mesure à l'étalon de convention qu'il a adopté pour lui-même, à tort ou à raison.

Néanmoins le parti pris et les préjugés n'auraient qu'une importance secondaire, si la valeur des ouvrages et le talent des auteurs étaient seuls et exclusivement en cause. Mettre une œuvre au jour, c'est la livrer à la censure, plus fréquente ordinairement que l'éloge; et nul ne doit s'étonner de trouver parfois la censure rigoureuse jusqu'à l'injustice. Il reste toujours un recours ouvert contre ces jugements hasardés dont l'appel est sans cesse pendant devant le tribunal suprême de l'opinion publique.

Mais de la critique à la polémique il n'y a qu'un pas, et rarement on s'arrête sur une pente qu'il est si facile de descendre.

Les goûts et les couleurs, qu'on ne devrait jamais discuter si l'on en croyait la sagesse des nations, et que cependant on discute et on discutera toujours, semblent un sujet fade lorsque, à côté des dissertations théoriques, vient se placer l'appréciation des manières

(1) Voir la *Gazette des Architectes et du bâtiment*, n° 8, de 1867.

d'être et d'agir des individus. Volontiers on cède à la tentation, et bientôt, ce n'est plus le mérite ou les productions de ses confrères qu'on se donne pour mission de juger, c'est leur caractère même. Seulement, faute d'un démon familier qui mette à nu les consciences, à l'instar d'Asmodée faisant disparaître les toits pour montrer à l'écolier don Cléophas l'intérieur des maisons de Madrid, on prononce souvent au hasard. Alors, à défaut d'actes à blâmer, on incrimine les intentions; si l'on ignore, on suppose; en l'absence de tout délit, on fait des procès de tendance.

Où cela conduit-il? Le sait-on? Y songe-t-on même? Il n'y paraît guère. La chose pourtant vaut qu'on s'en occupe. Car, nous le disons avec un réel sentiment de tristesse, ce système ne peut avoir qu'un résultat : celui d'exciter l'antagonisme entre confrères et de semer la discorde là où l'union serait le plus nécessaire.

S'il pouvait s'élever un doute sur le bien fondé de nos observations, la lecture de l'article que la *Gazette des Architectes* a consacré, dans son huitième numéro, à la conférence internationale dont la Société impériale et centrale a pris l'initiative, cette année, et le jour sous lequel cette société y est présentée, en quelques lignes, suffiraient à le faire tomber. Et qu'on ne croie pas que nous attachons une importance exagérée à une boutade sans conséquence, car il est au moins probable que M. E. Viollet-Leduc fils serait le premier à se défendre d'écrire pour ne rien dire. Il est de toute évidence, au contraire, que l'auteur de l'article dont nous parlons veut faire partager au public son opinion sur la Société impériale et centrale des Architectes, puisqu'il pense devoir *exprimer une fois de plus* cette opinion; ce qui indique un retour sur une thèse favorite, déjà soutenue en d'autres circonstances. Eh bien! supposons que M. E. Viollet-Leduc soit dans l'erreur, supposons qu'il se fasse une idée fausse des principes et des tendances de l'association qu'il critique, — et l'on comprend que, pour nous, cette supposition est une belle et bonne certitude, — qu'en peut-il résulter? Simplement, que l'opinion publique soit égarée au lieu d'être éclairée. N'est-ce donc rien? Nous pensons le contraire. Nous prisons fort l'opinion publique qui, selon nous, est plus souvent trompée qu'elle ne se trompe; et nous croyons qu'il n'est personne, société ou individu, qui n'ait intérêt à la voir bien renseignée, personne qui ne doive protester contre tout ce qui tend à la fourvoyer.

Nous ne savons si la Société impériale et centrale des Architectes partagerait notre manière de voir à cet égard au point de la mettre en pratique, et nous n'avons en aucune façon reçu mandat pour parler en son nom. Nous croyons même que, dans la pensée qu'il ne suffit pas d'une opinion isolée pour altérer le caractère d'une association de trois cents membres, et ne se sentant pas atteinte, elle jugerait inopportun de relever une appréciation que rien ne justifie, si elle était appelée à s'en occuper (1). Mais, dans le cas contraire, combien il lui serait facile, sans compromettre sa dignité, sans même engager aucune polémique, de réfuter l'erreur et de rétablir la vérité!

Supposons, en effet, que la Société des Architectes, s'adressant au rédacteur de la *Gazette*, lui tienne ce langage : « Monsieur, en vertu du droit incontestable de défense que possède tout être individuel ou collectif qui se croit injustement et faussement attaqué, la Société impériale et centrale des Architectes réclame et attend de votre loyauté la publication de deux chapitres des statuts révisés qu'elle vient de soumettre à l'approbation du conseil d'État; elle en demande l'insertion dans le journal que vous dirigez, à la place même où vous l'avez présentée comme animée de sentiments *exclusifs* et se donnant un titre *impropre*, ce qui est bien près de signifier *usurpé*. Ces deux chapitres sont les suivants :

CHAPITRE I. — Article 1er. La Société a pour but : 1° d'offrir un centre de réunion aux architectes français et étrangers; 2° d'entretenir entre eux les sentiments dignes de leur profession; 3° de venir en aide à ceux de ses membres qui auraient besoin de son assistance; 4° d'examiner les propositions qui peuvent lui être adressées sur les questions d'art, de pratique, de jurisprudence et d'administration relatives à l'architecture; 5° d'entrer en relation avec les sociétés ou réunions d'artistes, de savants et de praticiens pour tout ce qui concerne l'art, la science et l'industrie; 6° d'encourager les travaux et recherches intéressant l'architecture; 7° de décerner des récompenses à toute personne ayant contribué par ses travaux à l'illustration ou au progrès de l'art et de la profession.

CHAPITRE VII. — Article 43. Le candidat au titre de membre titulaire doit justifier de sa qualité d'architecte, soit par une notoriété acquise, soit par des récompenses obtenues dans les expositions et les concours publics ou dans les diverses écoles d'architecture.—Article 44. Nul ne peut être admis s'il n'a trente ans accomplis et s'il n'est présenté par trois membres de la Société.— Article 45. Tout candidat qui, bien que satisfaisant aux conditions exprimées dans les deux articles précédents, a été entrepreneur ou associé d'entrepreneur, n'est admissible que trois ans au moins après avoir cessé de faire l'entreprise pour son propre compte ou par association.

(1) Chaque année, la Société impériale et centrale des architectes suspend ses réunions pendant les mois d'août et de septembre. Ses membres peuvent donc connaître l'article de M. E. Viollet-Leduc fils, comme individus, non comme sociétaires.

Ces lignes mises sous les yeux des lecteurs de la *Gazette des Architectes* ne seraient-elles pas la réfutation la plus complète, la plus indiscutable, des insinuations contenues dans l'article précité? A moins que ces lecteurs ne fussent tous des Prudhommes habitués à accueillir chaque phrase de leur journal favori d'un : parfait! parfait!! parfait!!!..., il est certain qu'il ne leur faudrait pas un effort bien puissant d'intelligence pour comprendre qu'un terrain dont l'accès est aussi largement ouvert ne peut être qu'un *terrain neutre.* D'ailleurs, dans le cas où ils n'arriveraient pas d'eux-mêmes à cette conclusion, la seule logique, il ne manque pas de gens bien renseignés qui pourraient les aider à la trouver en leur apprenant que, si la Société centrale des Architectes a été souvent en butte à des attaques semblables, c'est précisément parce qu'elle n'a jamais voulu devenir une coterie.

Cependant, ainsi que nous le disions plus haut, il est probable que la Société, forte d'elle-même et de la dignité de son but, attacherait peu d'importance à une critique qui ne peut prouver que l'ignorance où l'on vit, dans un certain monde, de ce qui se passe chez elle, et qu'elle regarderait comme superflu d'y répondre. Sans prétendre nous faire juge de la sagesse de ses décisions, — ce qui, du reste, serait au moins singulier quand elles sont hypothétiques, — nous en avons dit assez pour qu'on comprenne que nous regarderions comme fâcheux de laisser passer, sans protestation, des allégations de la nature de celles que contient l'article de M. E. Viollet-Leduc.

Si court qu'il soit, cet article de deux demi-colonnes contient beaucoup de choses. Il n'est pas de ceux dont on peut dire : *in cauda venenum*, car il finit par un éloge comme il commence par des félicitations. Mais, si les extrémités sont tout miel, le fiel est au milieu. L'auteur, comme s'il lui en eût coûté de louer sans restriction une idée à laquelle il ne peut cependant refuser son approbation, fait ses réserves; et, ne pouvant nier l'intérêt qu'a présenté la conférence internationale, il s'efforce d'en diminuer la portée. Fort heureusement l'insistance qu'il met à établir que la Société centrale *n'était point en situation de représenter en cette circonstance le corps des architectes français*, cette insistance, disons-nous, est des plus instructives; elle laisse passer un bout d'oreille que tout le monde voit aisément; et tout le monde de penser aussitôt que certains acteurs ne trouvent irréprochables que les pièces où il jouent les premiers rôles. Ajoutons que M. E. Viollet-Leduc n'établit rien du tout; il affirme, ce qui est bien différent. Or l'autorité de la *Gazette des Architectes* ne nous semble pas tellement établie qu'elle puisse se dispenser de prouver ce qu'elle avance.

Il est vrai que M. E. Viollet-Leduc se fait, en cette circonstance, l'avocat des artistes indépendants. — Artistes indépendants! qualification bien sonnante et assez pompeuse pour donner une grande valeur à la parole de celui qui parle au nom de ces privilégiés, s'ils la tenaient de leurs contemporains et non d'eux-mêmes. Mais, quand bien même cette prétention inouïe serait justifiée, l'article dont nous nous occupons n'en serait pas moins entaché de contradiction. Comment! c'est au moment même où l'on avoue qu'*on ne peut que féliciter la Société impériale et centrale des Architectes d'avoir pris l'initiative de cette conférence*, où on reconnaît qu'*elle a, par le fait, agrandi le champ qu'elle ouvre ordinairement à la discussion....*, c'est à ce moment qu'on lui reproche de professer *des doctrines exclusives qui tiennent éloignés d'elle un grand nombre d'architectes d'un caractère indépendant!* C'est au moment où elle provoque une réunion destinée à établir des liens de fraternité entre tous les architectes français et étrangers, qu'on lui répond par *la répugnance bien naturelle que beaucoup d'artistes éprouvent et éprouveront toujours à se rencontrer sur un terrain qu'ils savent ne pas être neutre!*

Eh bien! si M. E. Viollet-Leduc avait assisté aux discussions qui, dans le sein de la Société, ont précédé l'organisation de la conférence internationale; ou si, dans l'impossibilité de connaître ces discussions, il avait seulement pris la peine de lire les avis préliminaires que la Société a adressés soit aux associations de province, soit à celles qui existent à l'étranger, il y aurait trouvé la preuve incontestable d'une préoccupation constante et suffisamment exprimée pour la mettre à l'abri de ces insinuations imméritées : celle de n'être, en cette occasion, que promoteur d'une réunion essentiellement libre, où toutes les idées pourraient se produire, où toutes les opinions auraient accès. Faut-il en donner un exemple? En voici un qui nous semble probant : La Société, en priant quelques-uns de ses membres de prendre la parole sur les questions proposées, leur a laissé le choix du sujet et la liberté de le traiter à leur guise; elle s'est dénié à elle-même le droit de contrôler les opinions qu'ils pourraient émettre et naturellement en a, du même coup, décliné la responsabilité.

Il est un fait certain, quoi qu'on en dise : c'est que la Société impériale et centrale des Architectes, — cette Société qui, soi-disant, n'est pas en situation de représenter le corps des architectes français, — était seule en situation de mettre en avant l'idée d'une conférence internationale, seule en situation de la faire aboutir; c'est que, si l'on avait compté sur l'initiative des artistes indépendants pour voir naître et se réaliser ce projet, — que nous pouvons qualifier d'utile sans être taxé d'un amour-propre exagéré, puisque

nous sommes, en cela, d'accord avec *la Gazette*, — on n'eût peut-être pas tardé à constater que cette prétendue indépendance est synonyme d'isolement et d'impuissance.

Au reste, M. E. Viollet-Leduc paraît avoir pris la plume sous l'influence d'une préoccupation qu'on ne saurait blâmer, car c'est celle de tout maître de maison qui craint d'être resté au-dessous de ce qu'il devait à ses invités. Eh bien! nous sommes heureux de pouvoir le rassurer pleinement sur ce point. Nous pouvons lui affirmer que les architectes étrangers présents à la conférence ne se sont étonnés de quoi que ce soit, qu'ils n'ont nullement remarqué l'absence des architectes français indépendants, et qu'ils ont paru donner l'interprétation la meilleure et la plus vraie aux sentiments de ceux qui les ont reçus. Telle est du moins la conviction d'un artiste qui se croit parfaitement indépendant, bien que membre de la Société impériale et centrale des Architectes.

Achille Hermant.

ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS.

LE PRIX BORDIN.

L'Académie des Beaux-Arts avait proposé cette année pour le prix Bordin la question suivante :

Rechercher et démontrer le degré d'influence qu'exercent sur les beaux-arts les milieux nationaux et politiques, moraux et religieux, philosophiques et scientifiques.

Faire ressortir dans quelle mesure les artistes les plus éminents se sont montrés affranchis ou dépendants de cette influence.

Nous sommes heureux d'annoncer que notre confrère et collaborateur M. A. Hermant a eu son mémoire couronné par l'Académie.

M. Hermant est d'ailleurs coutumier du fait, car déjà, en 1856, il avait obtenu ce prix, et une première mention en 1865, mention d'autant plus honorable pour l'auteur que l'Académie, dans son rapport, disait que la lutte avait été vive et qu'elle avait longtemps hésité entre deux œuvres d'un grand mérite.

L'ANCIENNE COMÉDIE FRANÇAISE

RUE DES FOSSÉS-SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS, A PARIS.

Nous extrayons les passages suivants d'une monographie, sous presse, des bâtiments de l'ancienne Comédie française, rue des Fossés-Saint-Germain-des-Prés et des Mauvais-Garçons (rues de l'Ancienne-Comédie et Grégoire-de-Tours). La brochure de M. Jules Bonassies offre un double intérêt : l'exhumation d'une de ces épaves du vieux Paris qui disparaissent chaque jour, et la mise en lumière du plus célèbre théâtre qui ait existé. En voici la description tel qu'il fut construit en 1869 et tel à peu près qu'il resta jusqu'en 1770 :

La façade, au numéro 14 de la rue des Fossés, est d'une architecture simple et régulière. Elle a 10 toises 1 pied du milieu de chaque mur mitoyen et 6 toises et demie depuis le sol jusqu'au-dessus de l'entablement.

La hauteur du soubassement ou rez-de-chaussée correspond au plancher des premières loges. Le premier étage embrasse la hauteur des deux premiers rangs de loges et se trouve par conséquent deux fois plus élevé que le second qui comprend les troisièmes. A chacun d'eux il y a six fenêtres dont les trumeaux sont remplis par des tables saillantes; les troisième et quatrième, un peu plus espacées que les autres, sont, au premier étage, prolongées en portes donnant accès à un balcon de fer en saillie sur la rue et régnant sur toute la longueur de la façade. Sous les première, deuxième, cinquième et sixième : quatre portes élevées sur deux marches; sous les troisième et quatrième : deux guichets, entre lesquels une fausse baie.

Le second étage, en mezzanine, est couronné d'un entablement au-dessus duquel : quatre petites fenêtres en mansarde correspondant aux baies inférieures et deux lucarnes aux bureaux. Au milieu de l'entablement, un fronton triangulaire des extrémités duquel partent deux lignes de bossages qui se prolongent jusqu'au socle de l'édifice en encadrant les deux fenêtres du milieu. Le tympan du fronton contient une figure de Minerve en demi-relief; au-dessous, dans chaque trumeau central, au second étage, un médaillon qui représente, en demi-relief également, un écusson aux armes de France; au premier, un cartouche où l'on voit cette inscription gravée en lettres d'or sur un marbre noir :

HOTEL
DES
COMÉDIENS
ORDINAIRES
DU
ROY
ENTRETENUS
PAR SA
MAJESTÉ
M DC LXXXVIII

J. Bonassies.

(*La suite au prochain numéro.*)

L'Editeur responsable : A. Lévy.

IMPRIMERIE L. TOINON ET Cie, A SAINT-GERMAIN



1er DÉCEMBRE 1867.

SOMMAIRE DU N° 12.

LES BÉTONS AGGLOMÉRÉS
SYSTEME F. COIGNET.

Nous recevons la lettre suivante, que nous nous empressons d'insérer. L'expérience faite par l'un de nos confrères, sur un produit qui a fait beaucoup parler de lui, ces derniers temps, pourra, nous l'espérons, être utile aux architectes qui, tentés d'en faire l'emploi, trouveront dans cette lettre des renseignements précieux pour la pratique.

Monsieur le Directeur,

Le *Journal des Débats* du 29 septembre dernier a publié, sous la signature de M. Adolphe Viollet-Leduc, un article étendu, consacré aux constructions en bétons agglomérés de M. Coignet; il me fournira, si vous le voulez bien, l'occasion d'être utile à bon nombre de mes confrères qui m'ont demandé de faire connaître ce que l'expérience m'a appris, touchant les propriétés de cette matière, par l'emploi que j'en ai fait en grand dans la construction de l'église du Vésinet dont parle l'article.

Les services que la publicité donnée à des observations que j'ai faites pendant quatre années peut rendre aux constructeurs, et les mécomptes qu'elle peut leur épargner, vous porteront, je n'en doute pas, à accueillir favorablement ce complément des renseignements qui ont été fournis.

Avant d'aller plus loin, je dois déclarer que je n'ai pas eu le mérite de l'initiative pour l'adoption du béton aggloméré remplaçant la maçonnerie ordinaire

dans la construction de l'église dont il s'agit. C'est M. Pallu, fondateur du parc du Vésinet, homme de progrès, porté à favoriser les inventeurs, qui a fourni à M. Coignet l'occasion d'appliquer, pour la première fois, son procédé à un monument. Ma responsabilité d'architecte ayant été dûment mise à couvert à cet égard, je n'avais rien à objecter contre une expérience aussi intéressante.

Bien que le béton aggloméré de M. Coignet ne remplace, dans l'église du Vésinet, que des maçonneries qui ne constituent pas les éléments de la stabilité proprement dite de l'édifice, puisque la construction des nefs repose sur un système d'ossature en métal (fonte et fer), voûté en pigeonnage ordinaire, les murs de clôture et surtout le clocher où il a été appliqué présentent un *spécimen* de cette matière moulée en élévation au-dessus du sol jusqu'à 30 mètres de hauteur, avec tous les détails d'architecture et de sculpture voulus; ce qui m'a permis de constater les résultats plus ou moins favorables qui se sont produits.

Le mortier, dit béton aggloméré de M. Coignet, dont l'article a expliqué avec autant de clarté que d'exactitude la composition élémentaire (grande quantité de sable, faible dose de chaux hydraulique, minime portion de ciment et très-peu d'eau), ainsi que l'emploi analogue à celui du *pisé*, acquiert une grande solidité par l'élimination de l'eau dans la malaxation et par le pilonnage dans le moulage. Dès que la prise, qui est fort rapide, se trouve accomplie, il résiste aux efforts de la pression sans s'écraser, ainsi qu'à l'action de l'air et de la gelée. Le bon état du clocher du Vésinet, sous le rapport de l'aplomb et de la conservation des parties inférieures surchargées, fait ressortir la première qualité, comme l'épreuve de trois hivers atteste la seconde. On trouve, en outre, dans l'état actuel de cette construction, un indice de la force de cohésion de la matière dont il sera parlé plus loin.

Comme dans les bons mortiers, le sable qui entre dans la composition du béton Coignet doit être siliceux, pris en rivière et n'être pas trop fin ; de sorte que la proportion de chaux et de ciment adoptée pour le mélange est suffisante pour souder les grains de sable entre eux, mais non pour remplir les petites cavités qui existent entre les points de contact à peu près sphériques, représentés par les grains de sable. Ces pores artificiels, en facilitant le jeu de l'air à travers les masses, rendent la prise du béton plus rapide; mais aussi, une fois la matière séchée, ils lui communiquent les propriétés d'un filtre énergique. Aussi, sous l'action d'une pluie tombant d'aplomb, les corniches saillantes qui devraient écarter l'eau des murs, étant traversées verticalement, font l'office d'éponges, qui mouillent les murs au-dessous au lieu de les protéger; tandis que, sous l'action d'une pluie fouettée par le vent, l'eau traverse les murs de l'extérieur à l'intérieur, au détriment des peintures décoratives. Cet effet de perméabilité est plus ou moins prononcé, selon que le pilonnage exécuté à bras d'hommes, et conséquemment irrégulier, a plus ou moins comprimé la matière.

L'inventeur prétend que cet inconvénient devra cesser, quand la matière sera saturée d'eau. Ce remède, qui peut être efficace pour les égouts exécutés en béton aggloméré, en raison même de l'impureté des eaux, ne pourra évidemment agir qu'au bout d'un temps très-long sur des ouvrages en élévation, qui ne profitent que des intermittences de l'eau de pluie.

On ne doit pas conclure, de ce qui vient d'être dit, à une humidité permanente; car cette matière, avide d'eau, sèche avec une rapidité incroyable, dès qu'aucune injection de liquide n'agit plus sur elle.

Comme les grandes masses de blocage et à un degré plus élevé, le béton aggloméré est soumis à un effet de dilatation et de contraction, qui met au rang des chimères la prétention qu'a l'inventeur de faire des édifices monolithes. Dans les murs d'une certaine étendue, qui ont été exécutés sans solution de continuité, l'action d'une température froide et sèche a occasionné des lézardes verticales de distance en distance. En cherchant à se rendre compte de la manière dont ce mouvement de la matière s'opère dans des conditions diverses, on y trouve l'indice de la force de cohésion du béton aggloméré que j'ai citée plus haut.

On a constaté que dans les intervalles de 4 à 5 mètres environ entre les lézardes, les parties de murs ne présentent aucune fissure secondaire. D'où l'on peut conclure que, dans ses effets de dilatation et de contraction, le béton aggloméré se comporte comme les métaux, le verre, etc., et qu'un mur de cette matière, qui serait posé librement sur un plan uni, se contracterait d'une seule pièce, comme une barre de fer isolée, sans éprouver de fractures; mais les murs engagés dans le sol ne pouvant se raccourcir dans toute leur longueur, le retrait doit s'opérer forcément par divisions, et déterminer des lézardes en raison de la résistance des fondations au mouvement général.

Pour concilier la prétention d'obtenir une construction monolithe avec les conséquences de la dilatabilité, il faudrait, en supposant, par un effort d'imagination, les murs libres, admettre que les dimensions de cette construction pourraient s'étendre ou s'amoindrir, suivant les variations de la température. Sans s'arrêter aux perturbations que subirait l'habitation, il n'est pas besoin d'objecter la résistance des planchers, de la couverture, etc., au mouvement général, pour anéantir cette fiction.

Cependant, les inconvénients de la dilatabilité, bien moins irrémédiables que ceux de la perméabilité, pourraient être, sinon entièrement évités, au moins considérablement atténués, par une combinaison de grandes divisions à dilatation libre, telle que celle observée, en plus petites parties, pour les ouvrages en bois et en zinc.

Outre les effets de la dilatation qui s'opposent à la réussite des grands monolithes en béton aggloméré, il est encore, dans la pratique, un obstacle qui ne peut être levé qu'au moyen de grandes précautions, quand il s'agit de former des blocs devant offrir une résistance complète, comme les massifs des machines à vapeur. Pour obtenir une homogénéité parfaite, il faut, dans ce cas, que la matière fraîche soit constamment ajoutée à la matière encore humide, et pilonnée au fur et à mesure, sans interruption, ce qui exige un travail non interrompu de jour et de nuit.

Il est arrivé que l'ébranlement causé par des machines a désagrégé les couches de béton de certains massifs, qui n'avaient pas été superposées d'une manière continue.

Sous le rapport des formes et de l'aspect de la décoration, on ne doit pas s'attendre à obtenir avec le béton aggloméré la pureté de lignes et de surfaces à laquelle nos bons tailleurs de pierre atteignent. Outre l'énorme difficulté que présente le placement des caisses en bois servant de moules qui cachent à leur intérieur les *nus* et points de repères, les variations qu'éprouvent les bois de ces moules, sous l'influence du soleil et de la pluie, y engendrent des déformations qui sont nécessairement reproduites par le béton coulé et pilonné dans des récipients ainsi détériorés.

Sous le rapport économique, le béton aggloméré ne peut être avantageux pour les constructions que dans les localités où la pierre à bâtir étant d'un prix très-élevé, à cause de sa rareté, le sable de rivière pourrait être pris sur place à peu de frais. A Paris, où la maçonnerie coûte en moyenne le double de ce qu'elle vaut dans les départements qui possèdent des carrières, le prix du béton aggloméré équivaut à celui de la maçonnerie, tout à fait imperméable, en pierre de meulière garnie de ciment romain. Dans la série de prix de la ville de Paris, il est coté à 50 francs pour des murs unis et des voûtes simples, ce qui représente le double du prix de la maçonnerie en moellons calcaires de la même série. Pour les ouvrages d'architecture qui comportent des moulures, il coûte autant que la pierre de bonne qualité posée et taillée. Il résulte de cette comparaison, basée sur les prix relativement élevés de la maçonnerie de Paris, que le béton aggloméré coûterait quatre fois autant que les ouvrages en moellons et deux fois autant que les ouvrages en pierre, dans les départements pourvus de ces matériaux.

Enfin, il est démontré que si, même à Paris, on appliquait à un bâtiment exécuté en béton aggloméré les prix des divers ouvrages de maçonnerie ordinaire que cette matière remplacerait, la rémunération ne serait pas suffisante pour couvrir les dépenses.

En dehors des constructions moulées sur place d'après un plan spécial, la véritable économie du béton aggloméré est pour les pièces accessoires de décoration qui doivent être reproduites un grand nombre de fois, et dans lesquelles la main-d'œuvre dispendieuse de la taille est remplacée par un moulage de fabrication à l'atelier, telles que balustres et autres ornements, qu'on exécute également depuis longtemps en terre cuite, avec avantage sous le rapport de la couleur.

Sous réserve de ce qu'une plus longue épreuve du temps pourra révéler, les avantages et les inconvénients du béton aggloméré, qui date à peine de dix ans, et qui n'a pu être observé que pendant quatre années à l'église du Vésinet, peuvent aujourd'hui se résumer ainsi :

Résistance à l'air, à l'écrasement et à la gelée;
Perméabilité prononcée;
Dilatabilité et contractabilité sensibles ;
Adhérence difficile entre les différentes couches;
Irrégularité des formes décoratives;
Économie non justifiée.

Je désire que les renseignements qui précèdent répondent à l'attente de ceux de mes confrères qui ont bien voulu compter sur moi, pour savoir à quoi s'en tenir sur les résultats obtenus dans l'emploi du béton aggloméré.

Agréez, etc.

L. A. Boileau.

SOCIÉTÉ IMPÉRIALE ET CENTRALE DES ARCHITECTES.

CONFÉRENCES INTERNATIONALES.

TROISIÈME SÉANCE. — DEUXIÈME QUESTION.

COMPTE-RENDU (1).

M. Baltard, nos lecteurs se le rappellent, avait à la fin de la séance précédente traité du mode de l'enseignement de l'architecture en France; il avait conclu son exposé si clair et si complet des efforts tentés dans notre pays pour entretenir ses sentiments artistiques à un niveau élevé, en émettant des vœux formulés en cinq propositions, pour lesquelles il demandait l'approbation de l'assemblée.

A l'ouverture de la troisième séance, M. Hermant a la parole et répond à M. Baltard dans une improvisation brillante.

L'orateur s'appuie d'abord sur les idées émises par M. C. Daly lorsqu'il expliquait que l'éclectisme est la méthode des époques de révolution; que si l'éclectisme est le trait dominant du XIXe siècle, c'est que ce

(1) Suite des comptes-rendus publiés dans les numéros d'août, octobre et novembre.

XIXe siècle est placé entre la société qui s'en va et la société qui vient; enfin, que les caractères de ces époques de révolution est de chercher toujours et de changer sans cesse.

Une société, dit-il, en temps de révolution est une société qui oscille; ses oscillations, comme celles du pendule, ont une amplitude de plus en plus faible, qui se réduit à zéro au moment où cette société se fixe et obéit à la loi qui la sollicite.

Mais, jusque-là, elle procède par actions et par réactions successives.

L'enseignement, Messieurs, vient de subir les conséquences de cette situation, et il me semble impossible que notre conférence ne se préoccupe pas, j'oserai dire, d'une manière spéciale, d'une question qui a fait grand bruit au dehors.

Lorsque je considère l'état de la société contemporaine, l'état indiqué par moi dans notre première réunion, spécifié et précisé avec tant de vigueur par M. Daly dans la séance de mercredi, cet état me semble exclusif de tout enseignement officiel de l'art.

Suivant l'orateur, l'enseignement officiel de l'art était compréhensible à une époque caractérisée comme était le siècle de Louis XIV.

Époque où ce souverain, en disant « l'État c'est moi ! » avait avec lui la France entière, c'est-à-dire le peuple las de la noblesse de robe et de la noblesse d'épée, le peuple satisfait de les voir se courber devant le roi et de jouir au moins d'un commencement d'égalité : l'égalité dans l'obéissance.

Mais il ne le comprend plus dans une époque comme la nôtre, époque de recherche, de choix, de tendance à l'individualisme, et, sinon de liberté, du moins d'aspiration à la liberté.

Partout où l'État paraît, il doit arriver avec des principes fixes, des doctrines arrêtées ; il doit être obéi, et l'obéissance, dont l'ordre social nous fait une loi, est incompatible avec la liberté que l'avenir de l'art nous commande de revendiquer hautement.

M. Hermant n'admet point l'État enseignant, mais il regarde l'encouragement comme un devoir qui lui est imposé, comme une de ses attributions essentielles.

Il suppose un gouvernement qui comprend qu'il doit faciliter même les débuts dans la vie d'artiste, ouvrant dans ce but une arène où les jeunes talents, les talents naissants viendront se manifester à leur temps, à leur heure, volontairement et librement; un gouvernement enseignant la science, les mathématiques, la perspective, l'anatomie, l'histoire, la théorie, les principes de l'art, parce qu'il peut le faire sans cesser d'être neutre en fait d'art, puis, préoccupé de l'aridité de ces études indispensables, les rendant jusqu'à un certain point obligatoires, mais laissant chacun libre d'aller au maître de son choix, d'adopter la doctrine qui a ses sympathies, et créant pour stimuler l'étude des épreuves, des examens, des récompenses à l'issue des cours qu'il a institués.

Mais, Messieurs, dit l'orateur, qui de vous ne comprend que je viens de faire de l'histoire? qui de vous ne sait ce qu'était l'école d'Architecture il y a quelques années?

C'est-à-dire : une école où les concours tenaient la première place; une école où les cours scientifiques étaient en quelque sorte obligatoires, en ce qu'ils conduisaient à une épreuve, à un examen; une école où les leçons consacrées aux matières spéculatives étaient à peu près libres.

Je pressens une objection, Messieurs, je la pressens et je ne la fuis point; je vais au-devant.

Cette objection, la voici :

Oui, il est vrai que l'école des Beaux-Arts, l'école d'Architecture était constituée ainsi; mais il est inexact de dire qu'elle n'avait pas de doctrine et qu'elle favorisait la liberté. Elle avait, au contraire, une doctrine assez exclusive ; et elle l'imposait, en ce sens qu'elle avait rarement des récompenses pour ceux qui voulaient s'y soustraire.

Cherchant à fixer la valeur de cette objection et à en déterminer la portée, l'orateur conclut :

Qu'il fallait nécessairement une doctrine dominante à l'école; et quand, jetant les yeux autour de moi, je vois tant d'artistes de talent qui ont fait leurs premiers pas sous l'influence de cette doctrine, j'avoue qu'il m'est impossible de la trouver mauvaise.

Qu'on lui reproche d'avoir été parfois trop exclusive, j'y consens.

Qu'on dise qu'il eût fallu élargir le cercle, augmenter le nombre des juges, les choisir d'opinions diverses, soit! à la rigueur, je m'incline.

Mais qu'on n'accepte pas l'existence d'une doctrine comme nécessaire et inévitable, je réponds : qu'il faudrait alors s'adresser à des hommes sans croyances et sans convictions, et que ceux-là seraient de mauvais juges.

Et cela est si vrai, Messieurs, que le jour où on a pensé que l'organisation de l'école était vicieuse, que l'avenir de l'art était en péril, que nos maîtres s'étaient grossièrement trompés, et que tout était à faire ou plutôt à refaire, ce jour-là, savez-vous ce que l'on a fait?

On n'a fait que substituer certains hommes à certains autres, on n'a fait que substituer une doctrine à une autre.

On a substitué une doctrine à une autre, dis-je, et, si j'en avais le loisir, je les comparerais ici, et je voudrais étudier surtout si les idées du présent sont moins exclusives que celles du passé.

Mais je suis sollicité par un côté plus important de ce sujet, et j'y reviens.

Ce côté, c'est que l'État, en changeant l'organisation de l'école, y a introduit l'enseignement officiel.

Si vous rappelez, Messieurs, ce que je vous ai dit il n'y a qu'un instant, vous comprendrez ce que je blâme.

Je blâme l'obligation faite à un artiste d'assister aux leçons théoriques d'un professeur imposé, et je ne saurais comprendre qu'on le soumît à une épreuve sur des principes qu'il peut, cela est possible, être plus disposé à combattre qu'à suivre.

Je blâme la création d'ateliers dans l'école, parce que l'école, en devenant à ce point école enseignante, ne peut manquer d'être un jour, si elle ne l'est déjà, plus exclusive que jamais.

En sorte que cette modification, disons le mot, cette révo-

lution, qui s'est faite au nom de la liberté, a préparé tout le contraire de la liberté.

Une fois pour toutes, Messieurs, qu'il soit bien entendu que je discute les faits, les principes, mais non les personnes.

Que les professeurs soient des hommes éminents, peu m'importe! Je ne veux point d'un maître imposé, ce maître fût-il Bramante ou San-Gallo, parce que son successeur pourra s'appeler Bernin ou Borromini.

Je dis donc qu'aujourd'hui, nous sommes menacés d'avoir une école d'Architecture officielle, au lieu d'une école sauvegardant le principe de liberté, au moins dans la limite des exigences de la nature humaine, comme nous l'avions autrefois.

Je dis que toutes ces entraves sont contraires à nos tendances, et qu'il faudra les briser un jour, ou que l'école périsse.

J'admets que nous ne pouvons avoir que des éloges à donner à l'effort puissant fait pour propager l'étude du dessin, à la création de ces nombreuses écoles dont notre honorable président vous faisait l'énumération l'autre jour.

Mais je dis que nous ne devons avoir que des résistances vis-à-vis toute ingérance du pouvoir dans la direction du goût, vis-à-vis tout ce qui peut entraîner notre libre arbitre.

Arrivé à cette période de son discours, l'orateur, avant de céder la place, ajoute encore quelques mots pour rappeler qu'un des considérants de la création des ateliers disait qu'il fallait organiser l'enseignement gratuit, et il proteste, tant en son nom qu'en celui de nos vieux maîtres, en disant que jamais l'enseignement gratuit n'a fait défaut à la pauvreté.

M. Hermant regagne sa place, et la discussion s'engage aussitôt sur les vœux émis par le président à la fin de la précédente séance. Cette discussion, un peu longue et qui présente peu d'intérêt, se termine par l'adoption de ces vœux par l'assemblée, qui passe à la discussion de la troisième question, qui fera l'objet de notre premier article.

A. Normand.

(*A continuer.*)

MISSION DU GOUVERNEMENT

Dans l'île de Samothrace, exécutée par M. Coquart, architecte, et M. Deville, ancien membre de l'École d'Athènes.

RAPPORT A S. E. LE MINISTRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE.

(Suite et fin) (1).

2° *Le Sanctuaire.*

En sortant de l'enceinte cyclopéenne par la porte dont j'ai parlé précédemment, on descend à l'ouest dans un vallon dont le terrain inégal est couvert d'une végétation vigoureuse; trois ravins le partagent, mais se réunissent ensuite en un seul en approchant de la mer. C'est là que sont les ruines du sanctuaire.

Sur la rive droite du premier ravin, en sortant de la ville, s'offre une plate-forme carrée, portée sur un soubassement que traverse un passage voûté. L'édifice qui la couvrait s'est écroulé entièrement. Cette ruine est appelée *Phylaki.*

Après avoir traversé le ravin, on gravit une éminence qui s'abaisse bientôt vers un second ravin, sur la rive droite duquel se voit encore une plate-forme, mais celle-ci circulaire, qui soutenait, comme la première, un édifice dont il ne reste que des débris écroulés. En remontant un peu le ravin, on aperçoit sur une espèce d'îlot bas un amas de marbres qui appartiennent à un temple dorique entièrement renversé.

Enfin, en traversant ce second ravin, on trouve sur la rive gauche un terrain élevé, où les ruines deviennent considérables. Ce sont principalement celles de deux édifices, construits en calcaire coquillier, dont l'un est un grand temple dorique. On trouve aussi des restes de moindre importance, entre autres ceux du petit monument d'où provient la *Victoire* envoyée au Louvre par M. Champoiseau.

Telles sont les ruines dont se compose le sanctuaire. Nous allons les reprendre en détail, en commençant par celles des deux grands édifices en calcaire coquillier, à cause de leur importance et de leur ancienneté.

Le premier est un grand temple dorique. L'espace sur lequel il s'élevait ne présente aujourd'hui qu'un champ de blocs renversés, confondus, déplacés, sous lesquels on ne trouve plus ni dallage, ni soubassement, comme si ces dalles et ces pierres avaient été enlevées avant qu'un dernier tremblement de terre vînt achever la ruine commencée de l'édifice. De plus, des constructions dont il serait difficile de préciser la nature ont été élevées à une époque postérieure sur l'emplacement même du monument, avec ses propres matériaux, ce qui a rendu singulièrement obscures les traces du plan primitif.

Des fouilles faites à plusieurs places nous ont fourni quelques données sur les dimensions générales du temple. Il nous a paru, en particulier, d'une longueur extraordinaire : ce qui peut s'expliquer, du reste, par l'existence, à la partie postérieure, soit d'un *trésor*, soit d'habitations réservées aux prêtres et au personnel du sanctuaire.

Les débris dont l'architecture est encore reconnaissable, malgré l'action du temps, sont d'un style ancien et sévère. Les matériaux témoignent aussi de l'ancienneté de l'édifice; il est sans doute d'une époque où l'on n'employait pas encore le marbre, qui, d'ailleurs, est étranger à l'île. C'était là évidemment le grand temple de Samothrace. Sa position est en rapport avec son importance : elle domine tout le vallon.

Le second édifice forme à peu près un carré. Des murs qui le composent, deux sont parallèles et de construction antique; les deux autres ont été remaniés et offrent des traces de ciment. Il ne reste plus que les premières assises; leur épaisseur fait juger que les murs devaient être élevés.

(1) Voir le numéro du 1er septembre.

L'espace contenu entre ces quatre grands murs est occupé au centre par un cercle de pierres posées de champ, dont il est impossible de deviner l'usage, tandis que des bouts de murs bas, les uns droits, les autres courbes, s'appuient çà et là aux quatre murs principaux. Cette disposition est inexplicable; mais, d'après la manière dont ces petits murs sont construits, on ne peut guère supposer qu'elle soit antique.

Ses matériaux sont les mêmes que ceux du grand temple, et il est à croire que les deux édifices sont contemporains. Il est placé sur la colline en contre-bas et comme dans la dépendance du grand temple. L'état actuel de l'édifice ne permet point d'en reconnaître le dessin primitif; mais les mystères qui se célébraient à Samothrace font penser que ce pouvait être une sorte d'enceinte sacrée, réservée aux cérémonies de l'initiation. Ses dimensions, qui sont grandes, donnent l'idée d'une salle destinée, comme dans le grand temple d'Eleusis, à recevoir une foule nombreuse de prêtres et d'initiés.

A côté de cet édifice, sur le bord même du ravin, des restes de plate-forme indiquent la place d'un autre monument. D'après les débris qui ont roulé dans le ravin, c'était un édifice d'ordre ionique en marbre blanc. Nous n'avons rien à en dire de particulier.

Avant de quitter cette colline, je signalerai le monument d'où provient la *Victoire* qui est au Louvre. Ce monument est en arrière du grand temple dorique, au sud-est. C'est une sorte de chambre carrée, creusée à ciel ouvert dans la colline. Nous n'y avons trouvé aucune inscription. Plusieurs grands blocs de marbre, renversés et même enfouis en partie, formaient la construction au-dessus de laquelle s'élevait la statue. Ces marbres sont d'une mauvaise exécution; la *Victoire* n'est elle-même qu'une médiocre figure décorative. Le tout paraît être d'une basse époque.

Nous traversons maintenant le ravin, et nous revenons à la plate-forme circulaire déjà signalée sur la rive droite, afin de décrire le monument qui s'y élevait, et dont les débris sont nombreux, bien conservés et intéressants. Nous en avons retrouvé un grand nombre en faisant fouiller profondément; le reste gisait pêle-mêle dans les broussailles sur les berges du ravin. Parmi ces débris, tous en marbre blanc, il en est qui méritent une description. Ce sont des blocs rectangulaires, à double parement, et ornés sur chaque parement de bucrânes, de patères, de rosaces en relief. D'autres, en forme de piliers étroits, portent de face une demi-colonnette corinthienne engagée, et, de côté, une rainure profonde. Il y a aussi des fragments de frises, avec fleurs, rinceaux et palmettes en relief, dans le goût ionique, et enfin des triglyphes. Tous ces fragments appartiennent au même édifice, et quoiqu'on ne soit pas habitué à trouver dans l'art grec ce mélange des divers ordres d'architecture, le soin général de l'exécution, la finesse et l'élégance de certains détails témoignent que l'œuvre est grecque, et même d'une bonne époque.

D'après l'examen de ces fragments, voici l'idée générale qu'on peut se faire de l'édifice. Il était rond, car tous les fragments ont leurs surfaces curvilignes. Il avait 17 mètres de diamètre intérieur. Il devait être éclairé par des ouvertures placées dans la partie supérieure sur le pourtour. Les marbres à bucrânes et les marbres à colonnettes servaient d'encadrement à ces ouvertures, ce qui explique le double parement des premiers, destinés à être vus de l'intérieur et de l'extérieur, et les rainures latérales des seconds, faites pour recevoir des châssis. Conze ne s'est pas rendu compte de cette disposition, qui est curieuse et assez imprévue.

Ce n'est pas tout. Je crois pouvoir indiquer d'une manière certaine la date du monument et le nom de son fondateur. C'est une inscription déjà vue par Conze, mais dont il n'avait pas saisi l'importance, qui m'a mis sur la voie.

Cette inscription est une dédicace en deux lignes.

Comme nous avons trouvé cette inscription juste sur la plate-forme où s'élevait le monument, on ne doit pas douter que ce ne soit la dédicace du monument lui-même, qui, par conséquent, était un temple des Cabires; car ce sont eux que l'on désignait sous ce nom de Grands Dieux.

Le nom de Ptolémée est, de ma part, une conjecture, car le commencement du mot manque dans l'inscription; mais je crois la restitution certaine. Or, nous savons qu'une princesse d'Égypte, Arsinoé, fille de Ptolémée Ier, se réfugia à Samothrace. Elle avait épousé Lysimaque, roi de Thrace, puis Ptolémée Céraunus. Celui-ci ayant égorgé les fils qu'elle avait eus de Lysimaque, c'est alors qu'elle s'enfuit à Samothrace, asile interdit, comme on sait, aux meurtriers. Plus tard, elle épousa son frère Ptolémée II Philadelphe, et devint ainsi reine d'Égypte. Tout indique que c'est elle qui fit élever ce temple aux Cabires, afin de leur témoigner sa reconnaissance.

Ce résultat est intéressant pour l'histoire de l'art grec; car, en attribuant cet édifice à la fille de Ptolémée Ier, nous faisons remonter jusqu'à la première moitié du IIIe siècle avant notre ère une construction dont on n'aurait pas cru peut-être que la forme et les caractères pussent convenir à une époque relativement aussi ancienne. On pourra, du reste, juger de ce curieux monument par une restauration dont M. Coquart a réuni les éléments.

J'ai signalé sur un îlot bas, en amont de la plate-forme circulaire, un amas de marbres appartenant à un temple dorique. Cet édifice paraît être aussi de l'époque postérieure à Alexandre, mais l'exécution est pleine de raideur et de sécheresse. Les fouilles faites sur ce point n'ont eu aucun résultat intéressant.

Le dernier monument dont il me reste à parler est

la *Phylaki*. Comme je l'ai dit, ce n'est plus aujourd'hui qu'une plate-forme carrée, portée par un soubassement que traverse un couloir voûté et légèrement biais. Ce couloir, avec ses portes basses et cintrées, donne assez à cette ruine un air de prison, comme le dit ce nom de Phylaki que les habitants lui ont donné. L'édifice qu'elle supportait s'est écroulé; mais il a laissé des débris, et, parmi ces débris, une architrave portant une inscription dédicatoire où on lit le nom de Ptolémée. Je m'étonne que Conze n'ait pas été frappé de cette inscription. Car c'est évidemment la dédicace du monument qui couronnait la plate-forme, et, de plus, ce Ptolémée doit être un roi d'Égypte. En effet, les Ptolémées ont, à une certaine époque, possédé plusieurs points de la côte de Thrace, entre autres Énos. Or, il est naturel que, se trouvant aussi voisins d'une île dont le sanctuaire était si fréquenté et si célèbre, ils aient eu la pensée d'orner ce sanctuaire d'un monument dû à leur piété. Ce Ptolémée ne peut être que Ptolémée III Evergète, ou Ptolémée IV Philopator, attendu que les acquisitions des Ptolémées en Thrace datent seulement du premier, et qu'elles furent perdues aussitôt après le règne du second, sous la régence de Ptolémée V. Ainsi, la Phylaki remonterait à la seconde moitié du IIIe siècle avant notre ère, et la voûte qui traverse le soubassement serait un travail hellénique. Malheureusement, les débris existants ne donnent point l'idée de ce que pouvait être l'édifice.

Voilà, dans leurs principaux détails, les monuments qui composaient le sanctuaire de Samothrace. J'ai encore, en ce qui les concerne, deux remarques importantes à faire.

La première, c'est que, comme ils étaient séparés les uns des autres par des ravins où l'eau des torrents coule l'hiver, ils devaient être reliés par des ponts, l'un sur le premier ravin entre la Phylaki et le temple rond; le second sur le deuxième ravin, entre le temple rond et la colline du sanctuaire. C'est précisément ce que l'examen des lieux confirme. Car on voit aux berges du premier et du second ravin des arrachements qui correspondent sans doute à d'anciens ponts placés précisément comme je l'indiquais. Il y a même dans le lit du second ravin des restes de maçonnerie qui font voir qu'un pont génois ou byzantin a existé aussi en cet endroit.

La seconde observation est relative à la voie sacrée de Samothrace. En effet, nous avons retrouvé des fragments de cailloutis, d'abord sur l'éminence qui s'élève entre le premier et le second ravin, auprès d'un rocher qui offre des entailles destinées probablement à recevoir des ex-voto, et ensuite sur la colline du sanctuaire, à deux pas de l'édifice carré. Ces deux fragments de cailloutis, placés ainsi à des endroits où les processions devaient passer certainement, me paraissent être des vestiges de l'ancienne voie sacrée de Samothrace.

Quelques sépultures, que nous avons découvertes, nous font penser que la voie funéraire était située à l'ouest de la ville, le long du grand mur cyclopéen, et prenait naissance au bord de la mer, là où s'élève aujourd'hui une chapelle d'Haghia Paraskévi. Ce sont, du reste, de simples fosses creusées dans le flanc de la colline. Nous y avons trouvé des ossements, des fioles de verre, des parcelles d'or provenant du bandeau que l'on plaçait sur le front du mort. Du reste, ni inscriptions, ni médailles, ni signe d'aucune sorte. Nous pensons que ces sépultures datent des plus bas temps du paganisme.

Nous avons rapporté de nos fouilles de Samothrace un certain nombre d'objets dont voici le détail :

1° Trois morceaux d'architecture appartenant au temple rond : un marbre rectangulaire à double parement, avec bucrânes; un pilier de marbre avec demi-colonnette corinthienne engagée; un morceau de frise de style ionique;

2° Deux caisses renfermant divers fragments de même provenance tels que chéneaux, antéfixes, tête de lion, etc.;

3° Un morceau d'angle de fronton, très-ancien, trouvé sur l'emplacement du sanctuaire ;

4° Des fioles de verre, des parcelles d'or provenant des tombes que nous avons découvertes.

Afin d'éviter que les marbres ne souffrissent après notre départ de Samothrace, nous les avons transportés nous-mêmes à Enos, et nous les avons déposés entre les mains de M. J. Sapet, notre agent consulaire, qui les tient à la disposition du gouvernement français.

Nous avons recueilli également quelques inscriptions inédites tant à Gallipoli que sur la côte de Thrace.

Enfin, M. Coquart rapporte une série de plans, de vues et de dessins pris sur les lieux. Il se propose d'y joindre une restauration du temple rond des Cabires, et une vue d'ensemble de la ville et du sanctuaire avec les cinq grands édifices qui le composaient.

Pour être complet sur cette première partie de notre voyage, j'indique en terminant les points de la côte de Thrace que nous avons touchés après avoir quitté Samothrace :

1° Dédé-Agath : tchifflick bulgare situé à l'ouest d'Enos, à la naissance des montagnes qui ferment la plaine de l'Hèbre. Nous y avons trouvé une inscription très-fruste et d'une basse époque, une moitié de stèle représentant un repas funèbre, et un petit tumulus qui avait été fouillé;

2° Makri : village grec auprès du cap Serrhium, à l'est. Rien à signaler, si ce n'est quelques degrés taillés dans le roc, au bord de la mer;

3° Moriona : village grec, placé sur les hauteurs de l'ancien Ismaros, au-dessus de la plaine de Gumourjina. La ville ancienne était au bord de la mer. Elle formait un rectangle dont l'enceinte a laissé quelques traces, moitié romaines, moitié byzantines. Tout le reste est rasé. Nous y avons trouvé deux inscriptions de l'époque romaine ;

4° Kara-Agatch, ou Porto-Lagos : petit port situé dans une baie profonde, au-dessous de l'ancien lac Bistonis, et à un peu de distance de Bouloustra, l'ancienne Abdère.

Ce fut, Monsieur le ministre, le dernier point que nous pûmes visiter. Car, malgré notre désir d'explorer l'emplacement d'Abdère, les chaleurs commençaient à rendre insalubre et dangereuse toute cette côte de la Thrace.

Malheureusement, à la suite de ce premier voyage (août 1866), je tombai si gravement malade qu'il me fallut revenir à Paris, et je commence à me rétablir seulement aujourd'hui. M. Coquart tomba très-malade à son tour un peu plus tard, et l'est encore.

Voilà pourquoi nous n'avons pu effectuer notre second voyage, qui avait pour but certains points inexplorés de la côte d'Asie Mineure. Nous espérons, Monsieur le ministre, que vous n'apprécierez pas moins avec bienveillance les premiers résultats que nous avons obtenus.

Daignez agréer, je vous prie, les assurances du profond respect avec lequel j'ai l'honneur d'être.

Monsieur le Ministre,
de Votre Excellence,
le très-humble et très-obéissant serviteur,
Gustave Deville.

L'ANCIENNE COMÉDIE FRANÇAISE

RUE DES FOSSÉS-SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS, A PARIS.
2e article (1).

La salle a la forme d'une demi-ellipse dont le diamètre en largeur est de 21 pieds et demi. C'est la meilleure après la circulaire, d'autant plus que, à l'époque de la construction de ce théâtre, la scène est loin d'avoir son étendue intrinsèque, étant occupée à droite et à gauche par des spectateurs qui en réduisent le centre visuel à 15 pieds à son ouverture et à 11 à son extrémité opposée. Il y a trois rangs de loges qui, chacun, se prolongent sur chaque côté de la scène, à l'intérieur du rideau, en deux avant-scènes appelés *balcons*, à cause de leur situation au-dessus des balustrades ou balcons qui séparent les banquettes du théâtre du lieu même où l'on joue. Les loges de la salle sont, à chaque étage, au nombre de 19, y compris celle du roi à droite, et celle de la reine à gauche, aux premières; elles contiennent toutes huit places et sont divisées par des colonnettes sur le devant, par des cloisons pleines à leur partie inférieure et à jour au-dessus. Au fond de la salle, derrière le parterre : une plate-forme garnie de siéges, nommée *amphithéâtre*, genre de places qu'on ne retrouve qu'à l'Opéra de la rue Lepelletier.

Le parterre a 27 pieds un quart de longueur sur 35 de largeur; le sol en est en pente de 23 pouces. L'orchestre est en largeur, étroit et garni de bancs. Celui des musiciens est entièrement enclavé dans le précédent et ne contient d'abord qu'une dizaine d'exécutants, plus tard une quinzaine. La loge du souffleur et la rampe sont disposées comme dans les théâtres modernes.

Le service est bien organisé : le premier bureau délivre des billets pour les loges, l'amphithéâtre, les balcons et le théâtre. Ceux qui vont aux premières loges entrent par la première porte, en face de laquelle se trouve un escalier qui conduit au premier étage seulement. La deuxième porte et l'escalier qui en part conduisent aux deuxièmes et troisièmes loges, dont le dégagement se fait par un autre escalier situé en face de la quatrième porte. Ceux qui désirent des billets de parterre les prennent au deuxième bureau, entrent dans l'édifice par les troisième et quatrième portes et dans le parterre par deux portes latérales qui servent aussi de dégagement. Près de chaque porte extérieure il y a des retranchements pour les employés qui donnent les contre-marques. On peut voir un fac-simile de ces cartes dans le journal de Collé, à la date de janvier 1750.

Sous l'amphithéâtre, à gauche: un corps de garde; à droite : un café. Deux petites cours longues et étroites, le long de chaque mur mitoyen, donnent du jour et de l'air aux corridors. Auprès de chacune de ces cours : des latrines. Aux flancs du parterre : deux poêles qui s'allument en dehors.

Au rez-de-chaussée deux passages communiquent avec les dessous; celui de gauche conduit également aux cours des enclaves. Près de ces passages deux escaliers desservent les balcons.

Il y a deux dessous : dans le second, en avant, des retranchements pour les instruments et pupitres des musiciens; derrière, un grand nombre de machines qui ne servirent, il est vrai, que peu de temps. Le premier dessous, moins élevé, est destiné au jeu des contre-poids.

Le couloir des premières loges communique également à l'amphithéâtre, au théâtre, aux foyers. La scène, en n'y comprenant que l'espace laissé libre par les banquettes, a, comme nous l'avons dit, 15 pieds à son ouverture et 11 à son extrémité opposée. Devant les balcons, de chaque côté, quatre longues banquettes. Les coulisses, mobiles, les fermes ne commencent qu'après les pilastres les plus reculés des balcons et sont au nombre de six; les toiles de fond s'étagent ensuite jusqu'au mur ; les côtés servent de lieu de promenade et de dépôt de décorations. Après la deuxième coulisse de gauche : une large porte élevée sur quatre marches conduisant à un passage qui aboutit aux deux foyers.

Au-dessus de la salle : les combles destinés au service et aux lustres. Les cintres sont plus élevés et contiennent deux grils, sans compter le plafond de l'avant-scène séparé de celui de la salle par une voussure derrière laquelle un trappellon laisse passer le rideau et se referme pour empêcher la voix de s'échapper.

Le plafond, peint par Bon Boullongne, est fort beau. Malheureusement il fut négligé par les comédiens, et, au bout de quelques années, on le distinguait à peine. L'ouverture de la salle est carrée et vierge de *manteau d'Arlequin*.

Les numéros 17 et 19 de la rue des Mauvais-Garçons comprennent les loges, magasins, foyers et salles de la Comédie. Toutefois les bâtiments en façade ne lui appartiennent pas, non plus que le rez-de-chaussée de la partie Est du fond de la première cour, le propriétaire antérieur s'en étant réservé la jouissance par contrat spécial.

On entre par un long corridor, large et élevé. Cette disposition extraordinaire est motivée par la nécessité de donner passage aux pièces de décorations. Chacune des deux enclaves contient une cour carrée; la première en possède même une autre petite qui est plutôt un puits d'air. Huit corps de logis, dont sept de quatre étages, s'élèvent dans les deux cours.

A droite, en entrant, on trouve d'abord une porte conduisant au puits d'air, puis une seconde à un magasin; ensuite, du même côté, une grille qui donne entrée dans la première cour bornée, à l'Ouest et au Sud, par une serre et des magasins très-élevés. En revenant au couloir, on trouve un large escalier dont la partie inférieure s'enroule autour d'un tambour et qui est garni d'une belle rampe en fer forgé. On monte dix marches et on arrive à un palier. Là, sur la gauche, par une porte qui biaise afin de laisser glisser les décors, on entre dans la cour de la seconde enclave, bornée à l'Est et à l'Ouest par deux bûchers, au Nord par un hangar surmonté d'un seul étage et au fond duquel une porte communique avec le rez-de-chaussée de la salle. En revenant de nouveau à l'escalier qui est mitoyen aux deux enclaves, on arrive au premier étage. Dans la seconde enclave on trouve alors, au-dessus des bûchers, les deux foyers communiquant par un couloir au milieu duquel se trouve une porte qui conduit sur la scène. Puis, dans la seconde enclave ainsi qu'aux autres étages des deux : les loges et les différentes salles de l'administration. J. Bonnassies.

(*La suite prochainement.*)

(1) Voir le numéro du 1er novembre.

L'Editeur responsable : A. Lévy.

IMPRIMERIE L. TOINON ET Ce, A SAINT-GERMAIN

TABLE ALPHABÉTIQUE DES MATIÈRES

DU SECOND VOLUME DU MONITEUR DES ARCHITECTES (1867)

PLANCHES ET TEXTE

E

G

H

I

J

M

N

O

P

Q

R

S

T

V

ERRATA. — Une erreur typographique a fait porter à la planche autographiée du mois de septembre la suscription suivante : *Ville et sanctuaire de Samarcande;* il faut lire : VILLE ET SANCTUAIRE DE SAMOTHRACE, *mission de M. Coquart, architecte.*

Page 160. — NÉCROLOGIE, au lieu de *Panard*, lisez : *Paccard*

FIN DE LA TABLE ALPHABÉTIQUE DES MATIÈRES

TABLE DES PLANCHES

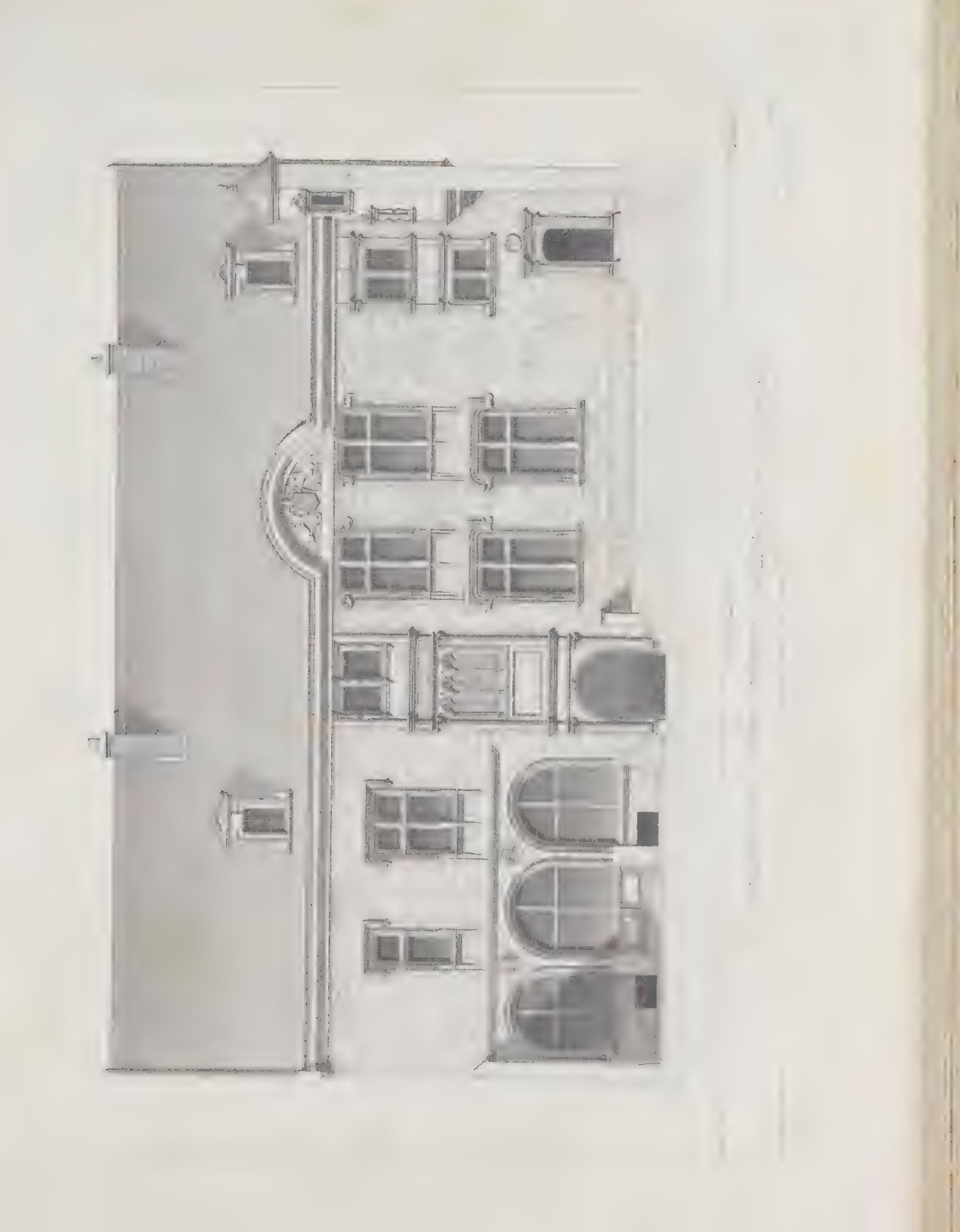
CONTENUES DANS

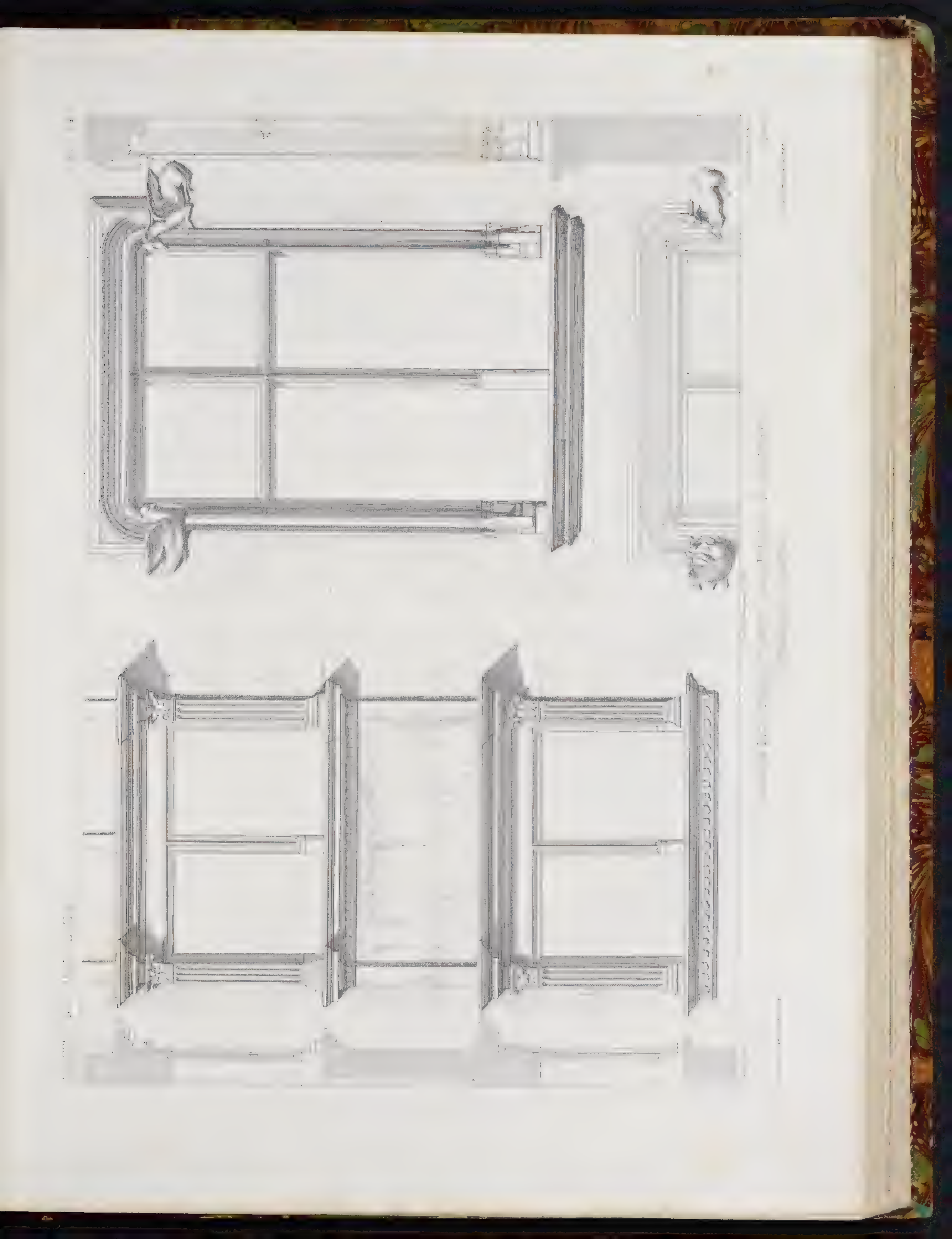
LE SECOND VOLUME DU MONITEUR DES ARCHITECTES (1867)

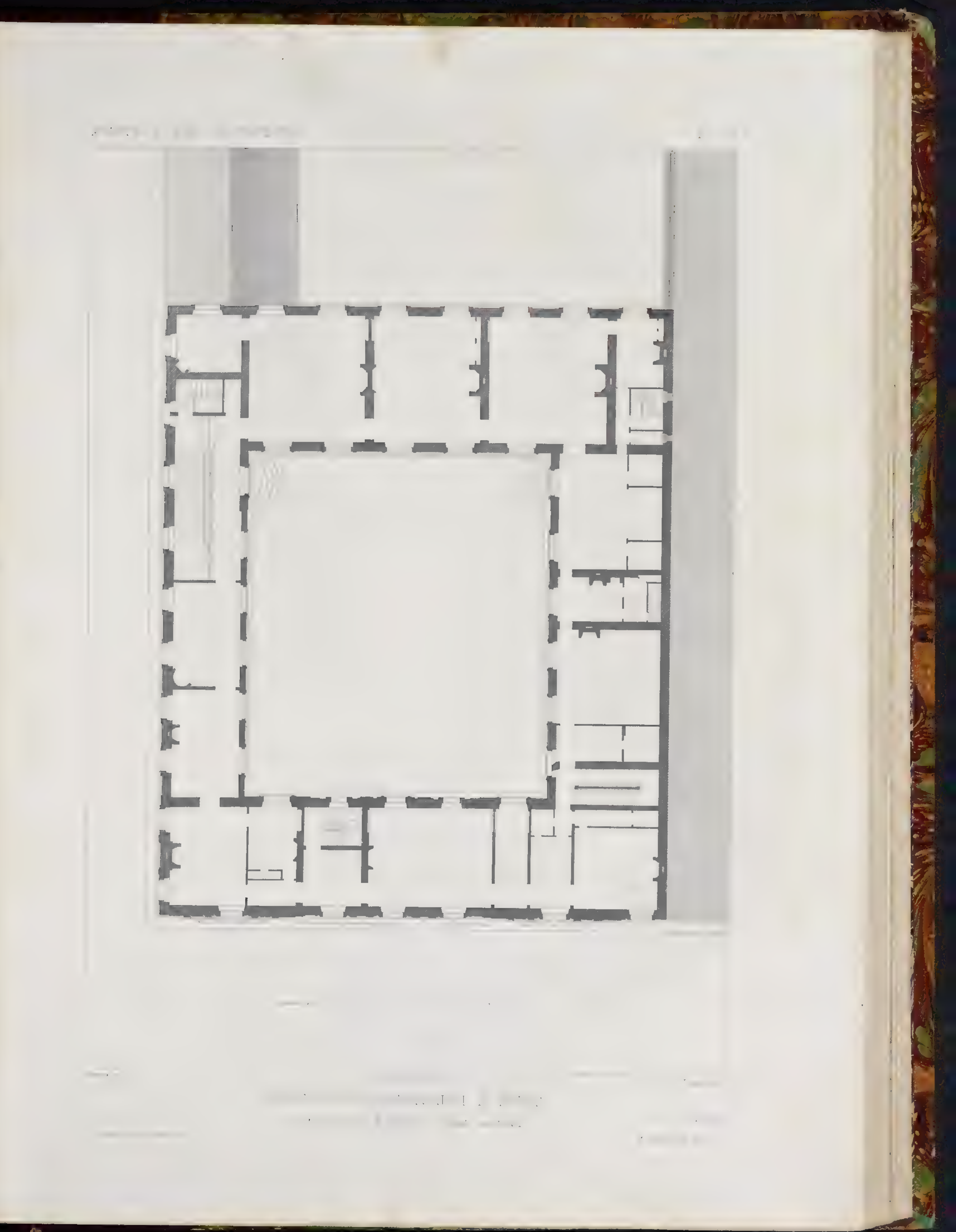
SUIVANT LEUR ORDRE DE PUBLICATION

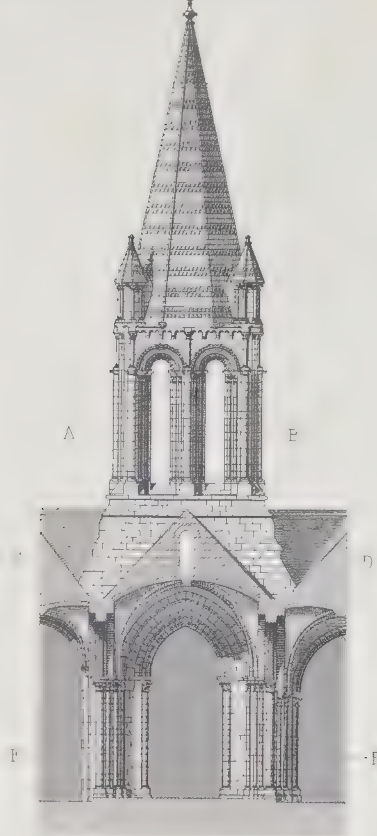
FIN DE LA TABLE DES PLANCHES.

PARIS. — IMPRIMÉ CHEZ JULES BONAVENTURE, 55, QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS.

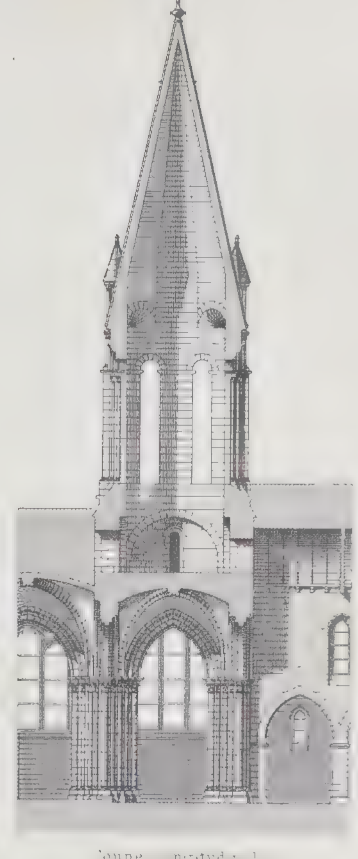






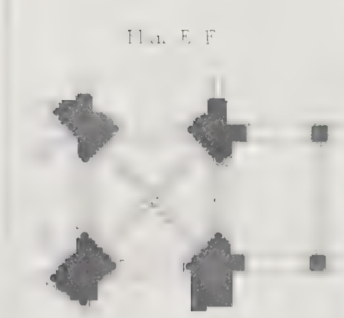


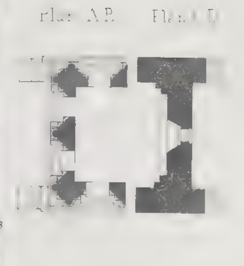
Élévation du Clocher



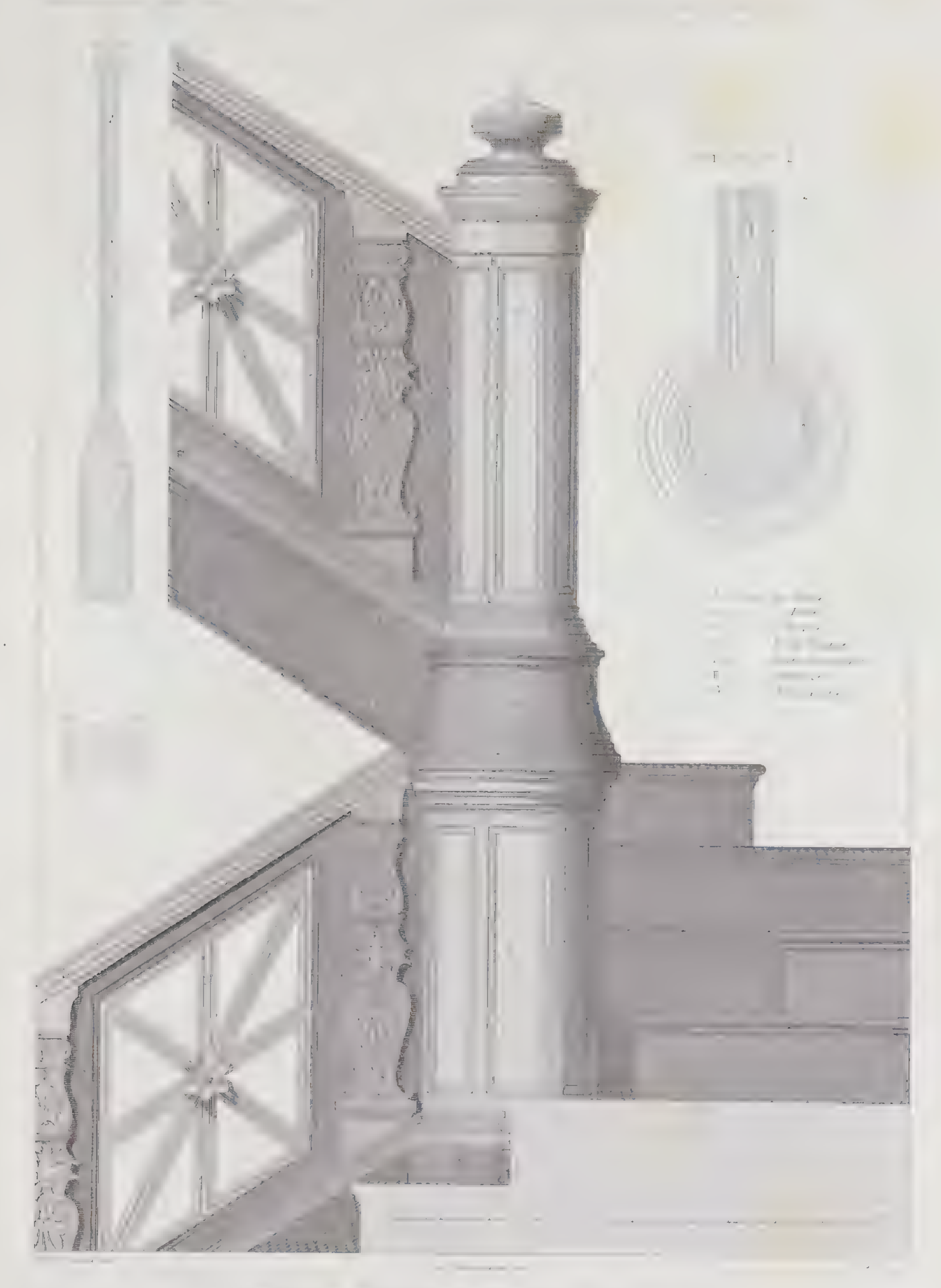
Coupe longitudinale

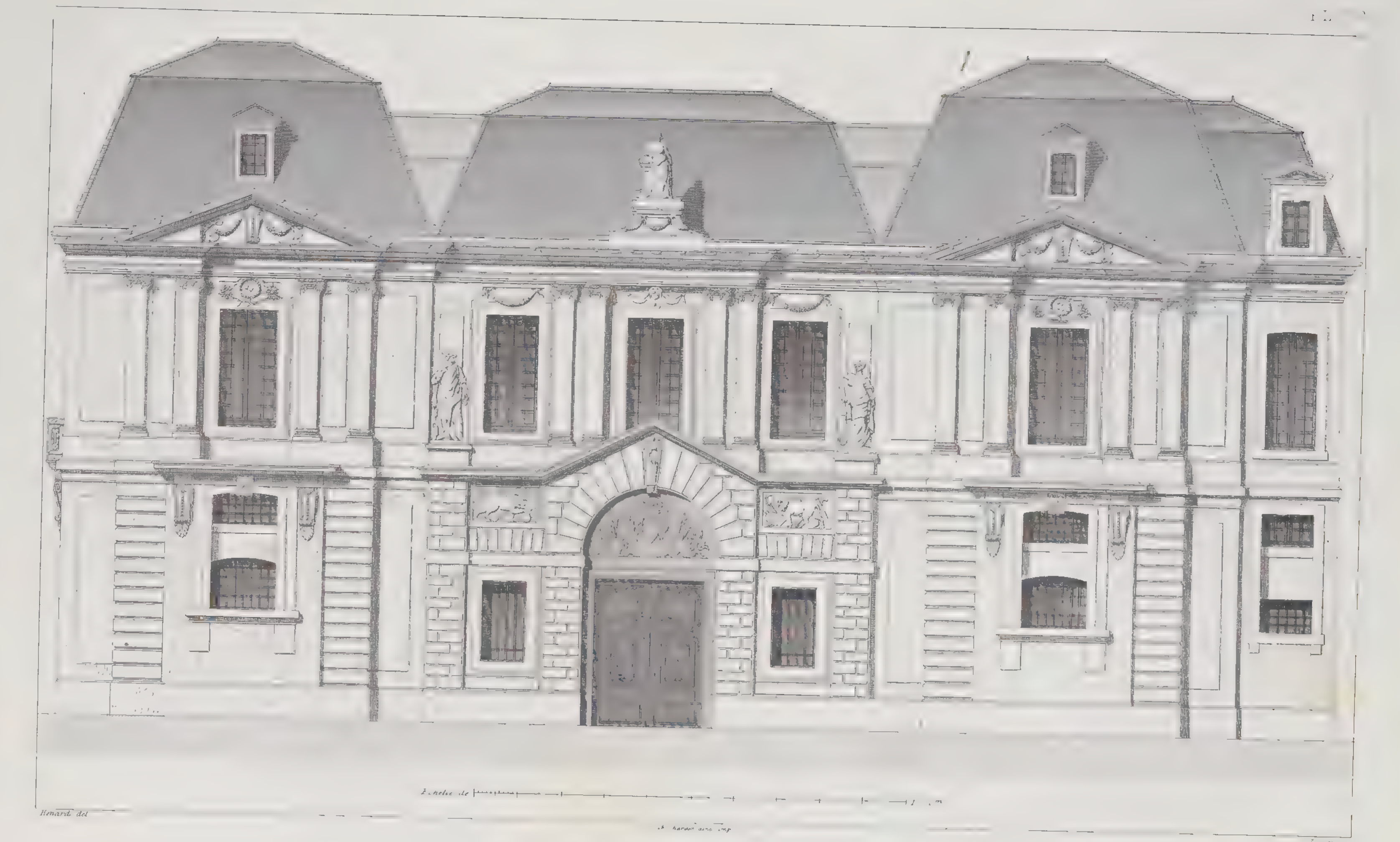
Plan E F





Plan A B   Plan C D





HOTEL DE CARNAVALET A PARIS

Façade sur la rue Culture Ste Catherine



EGLISE DE CHEZAL BENOIT (CHER) PL 2

Détails des Chapiteaux et base du Porche

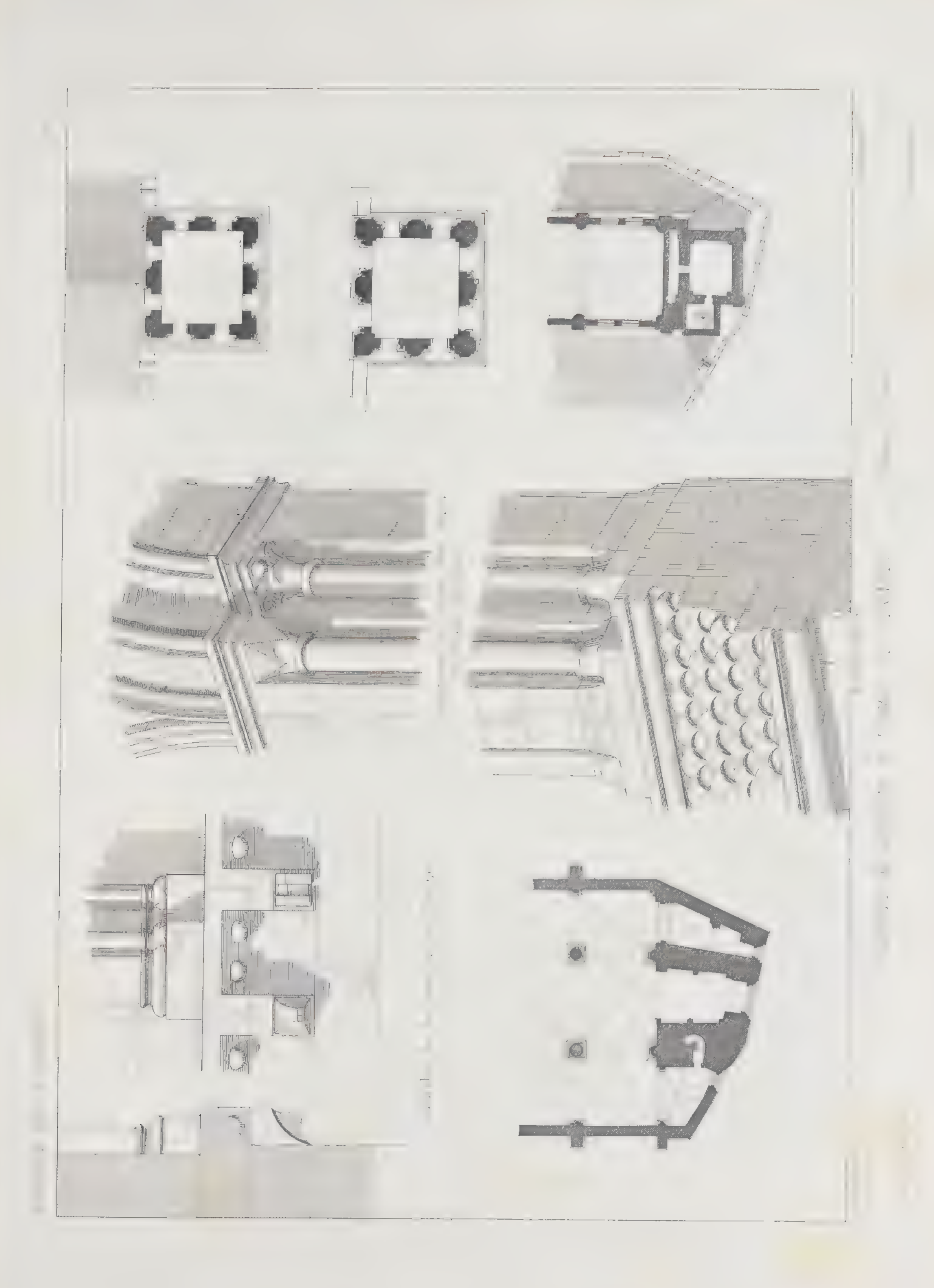




















PENDI[illegible]

A Lévy 29 r de Seine · [illegible] · Collection de Mr Destailleur · [illegible]86

A Normand direx



... harton ... lith

HSINE DANS L'EGLISE ... A ... AP ... III.

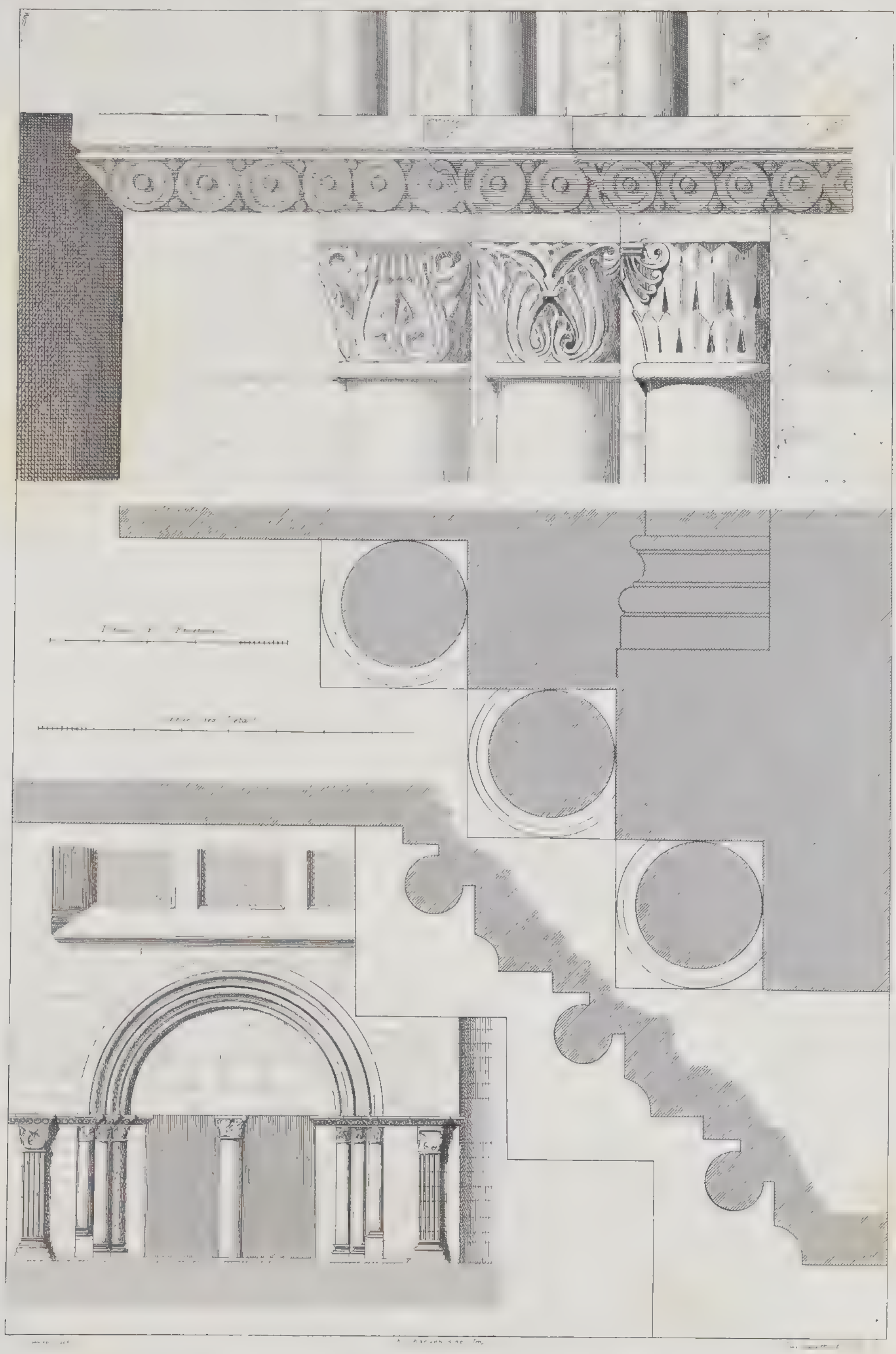


MAISON RUE LINGUET A REIMS





DIEPPE, ESCALIER EN BOIS DANS LA SACRISTIE DE L'ÉGLISE ST JACQUES



EGLISE DE [illegible]

Ensemble du Portail [illegible]

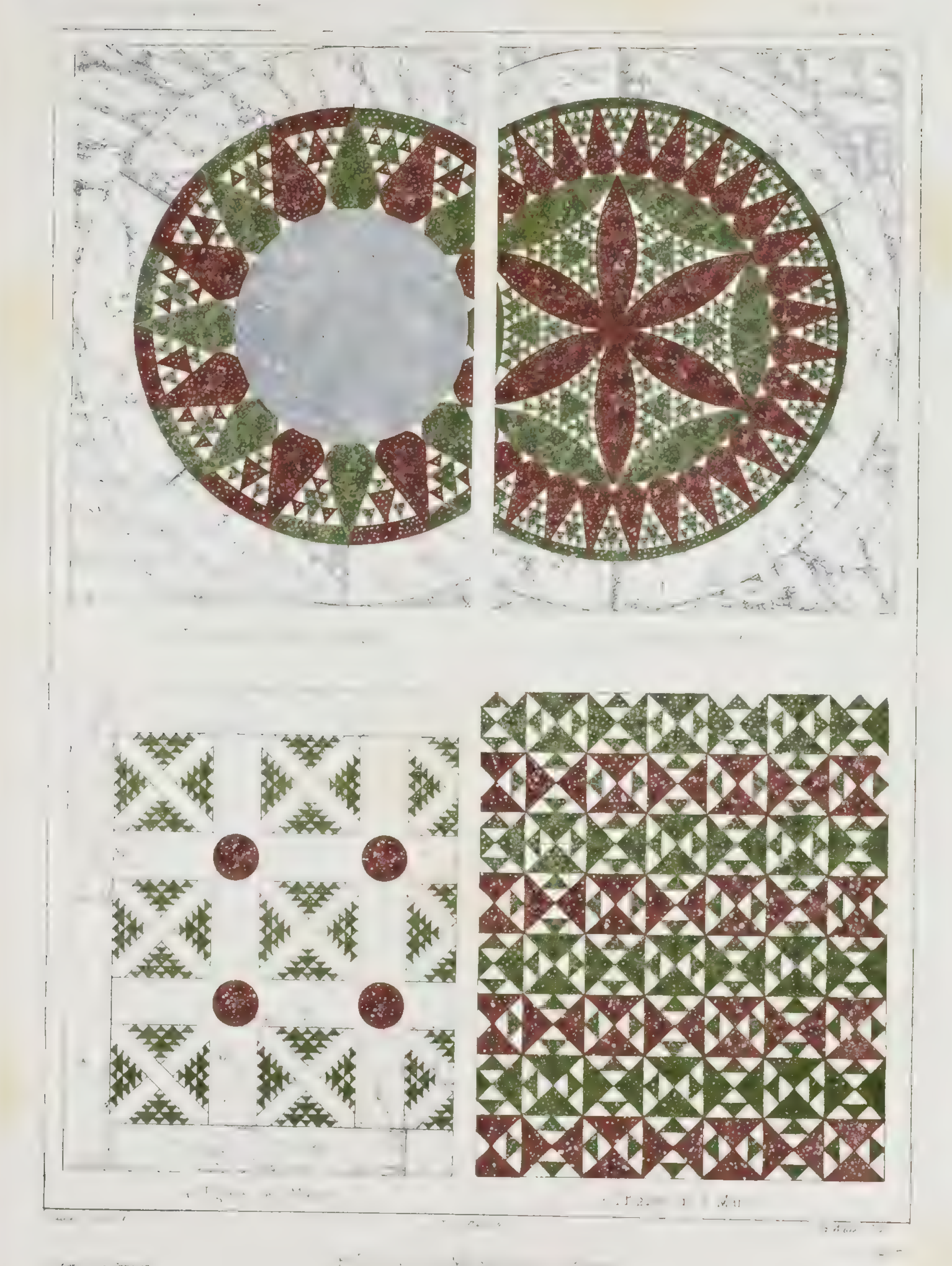




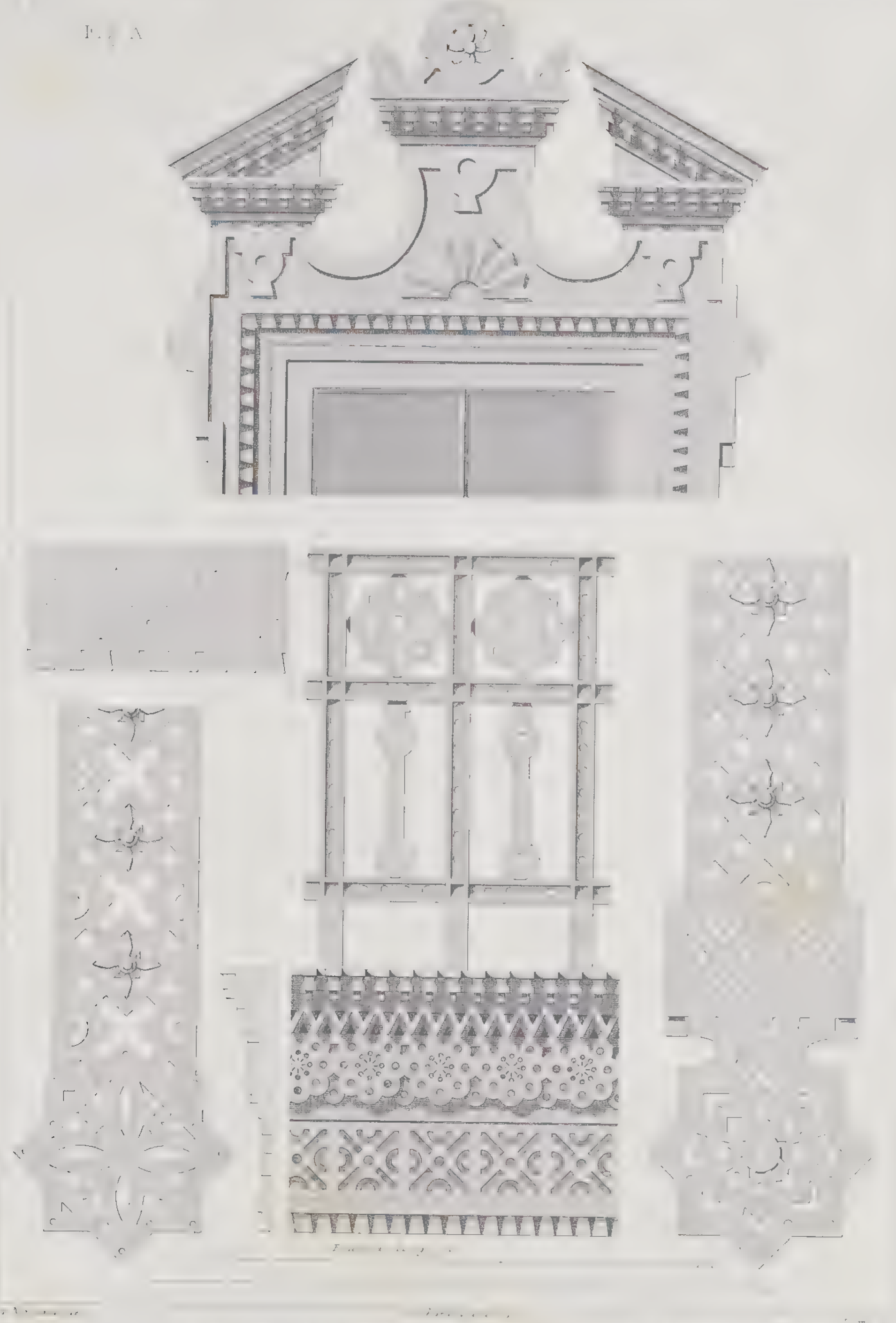
HÔTEL DU PRINCE NAPOLÉON Avenue Montaigne

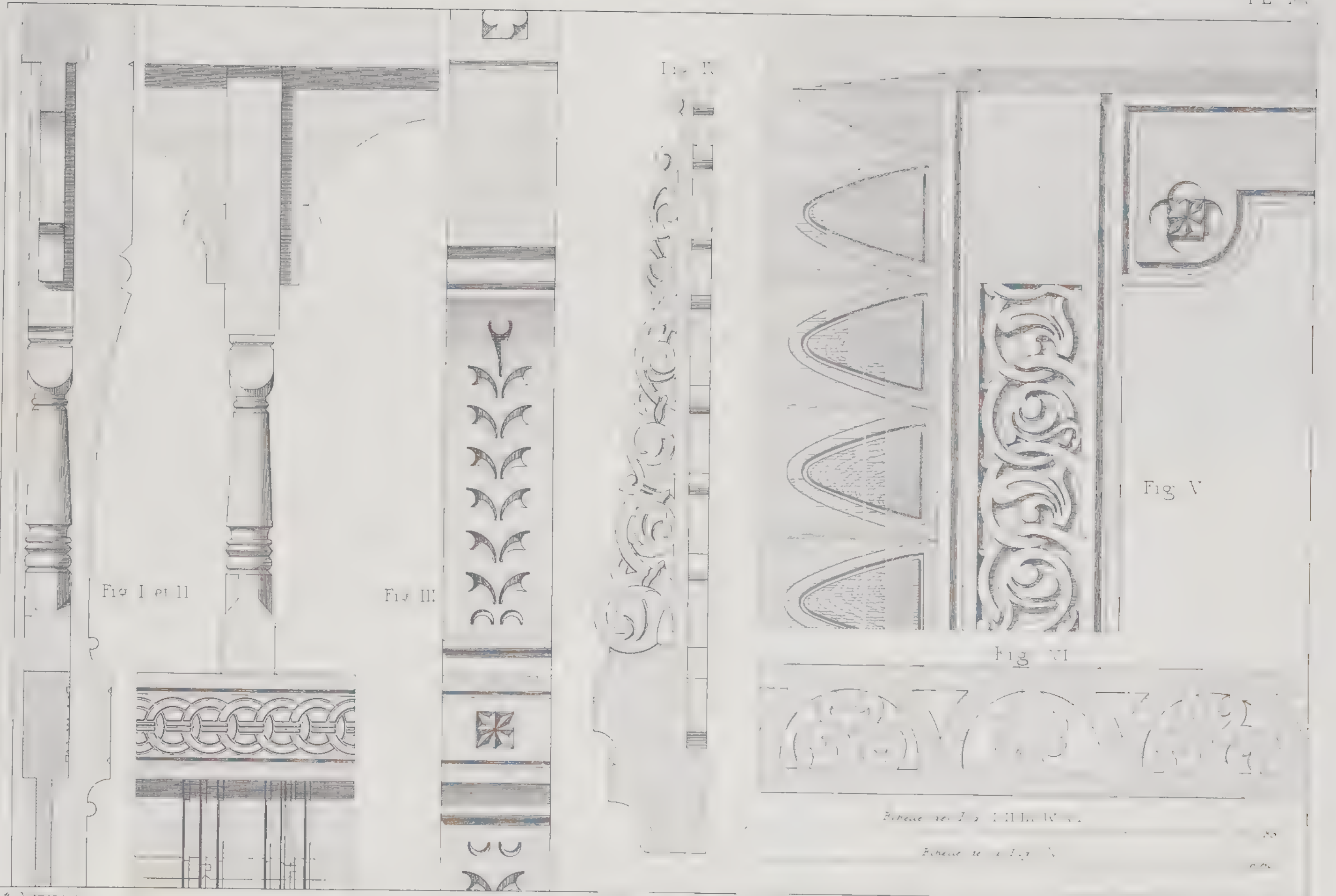
Détails de l'Entablement supérieur de la façade principale

HÔTEL DE VILLE DE LA ROCHELLE



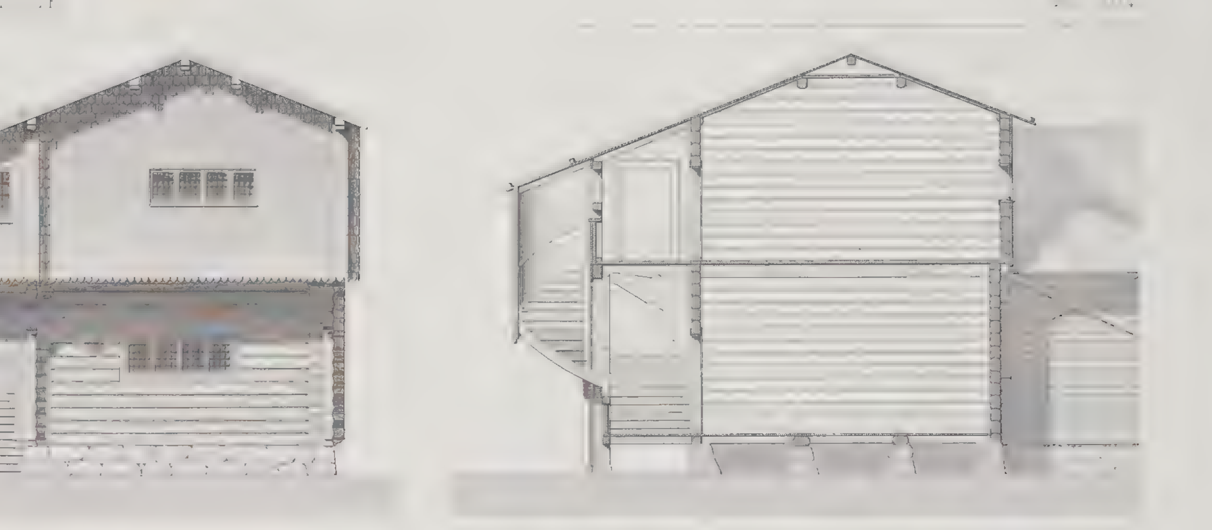
A. Normand

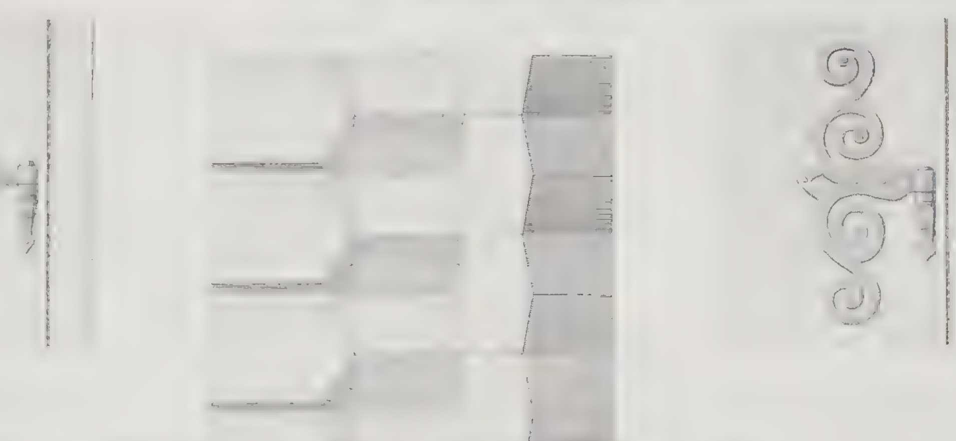


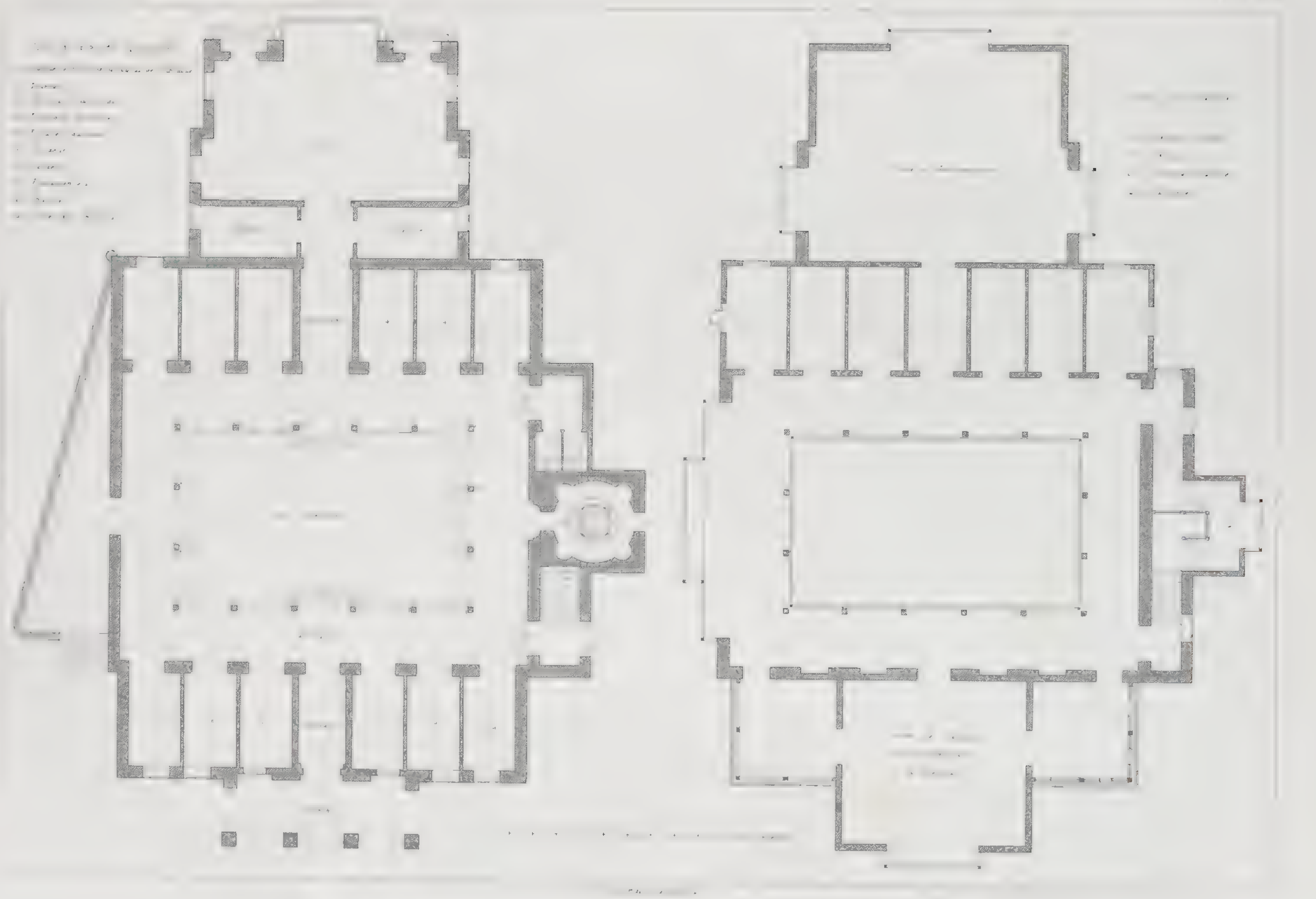


EXPOSITION UNIVERSELLE — MAISON NORVEGIENNE

Contrée de Valders — Détails

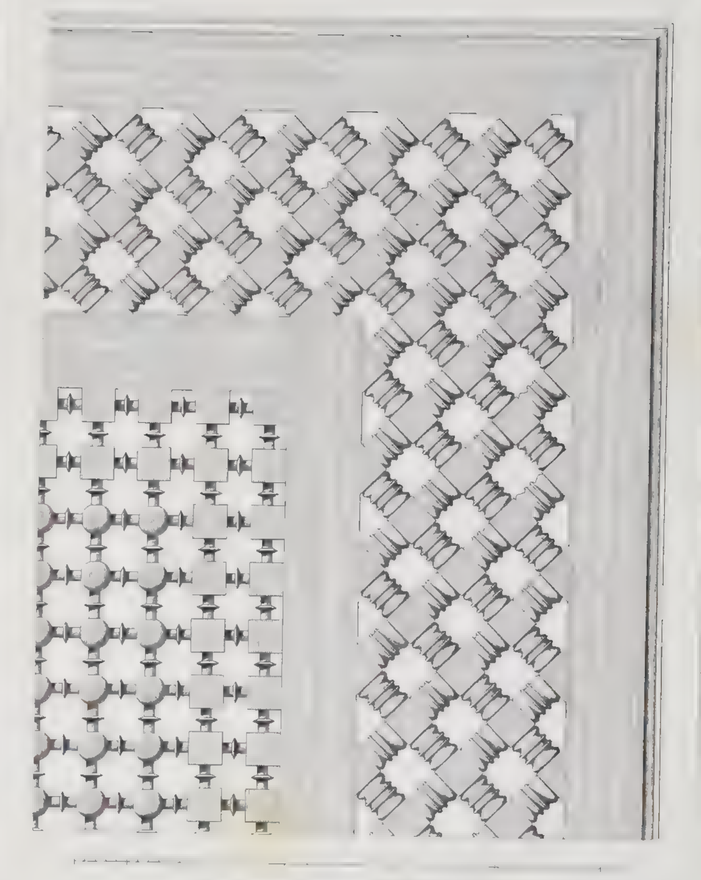






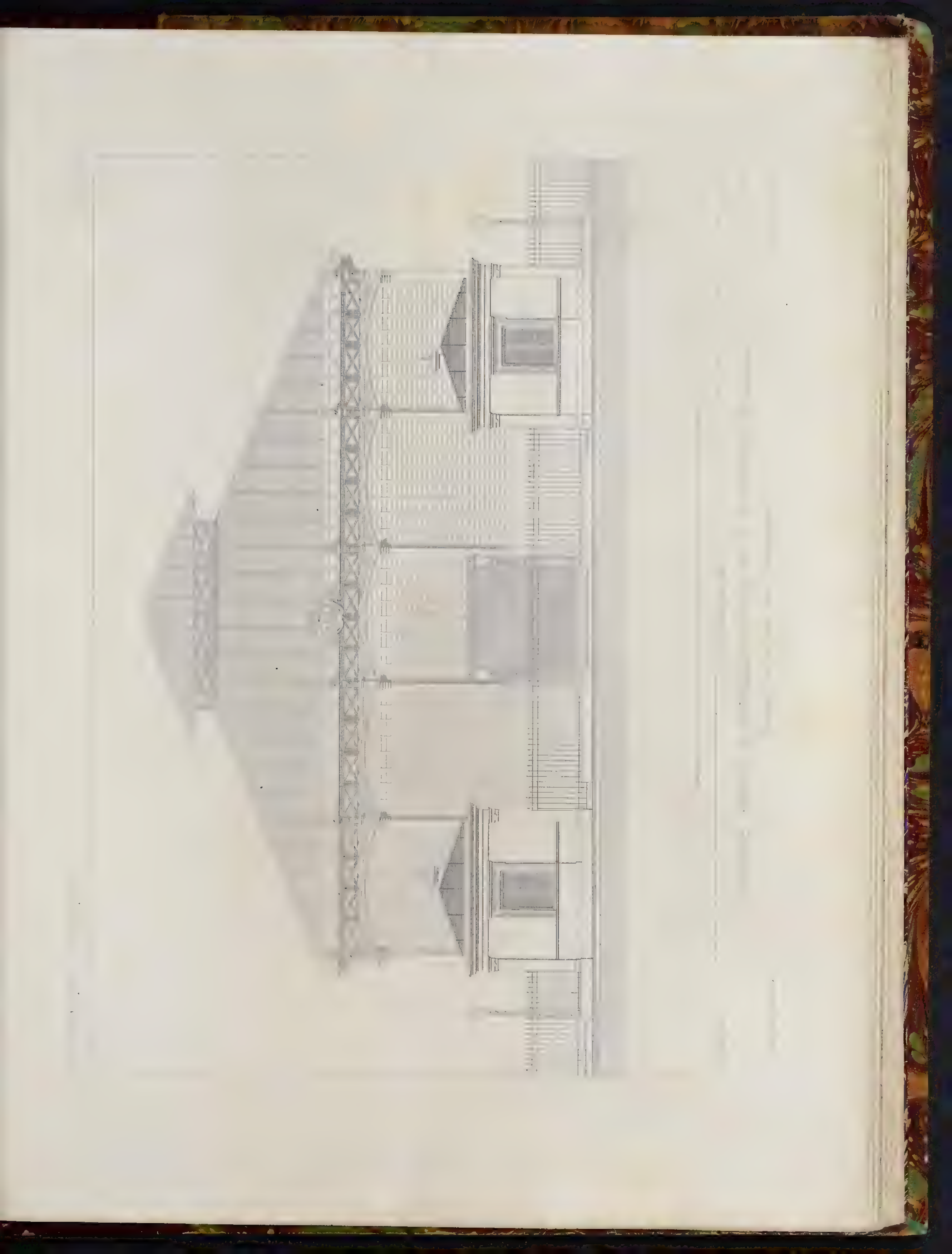
EXPOSITION UNIVERSELLE ÉGYPTE _ M... DREVET Architecte

186.



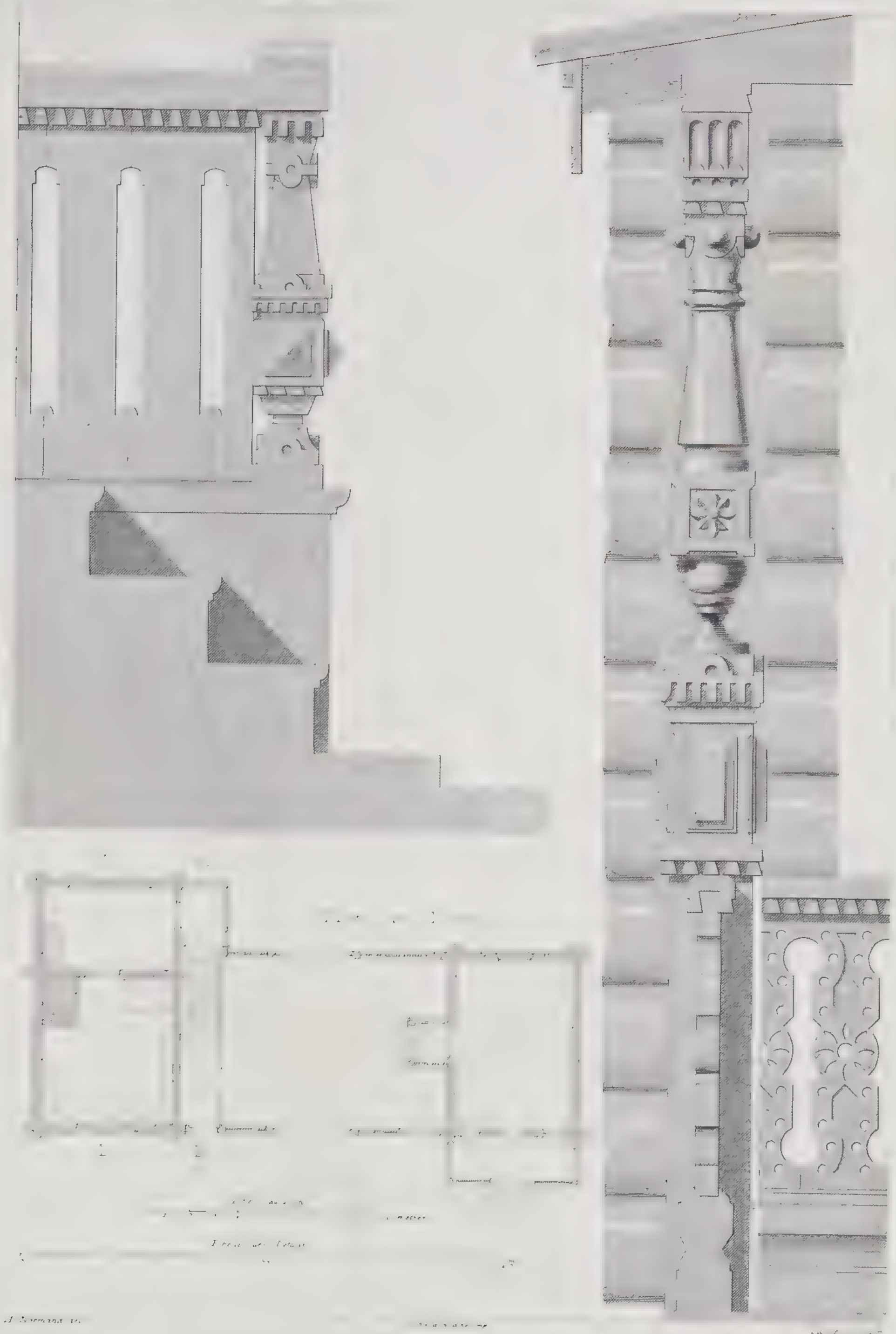


HOTEL [illegible] LA [illegible] A LYON









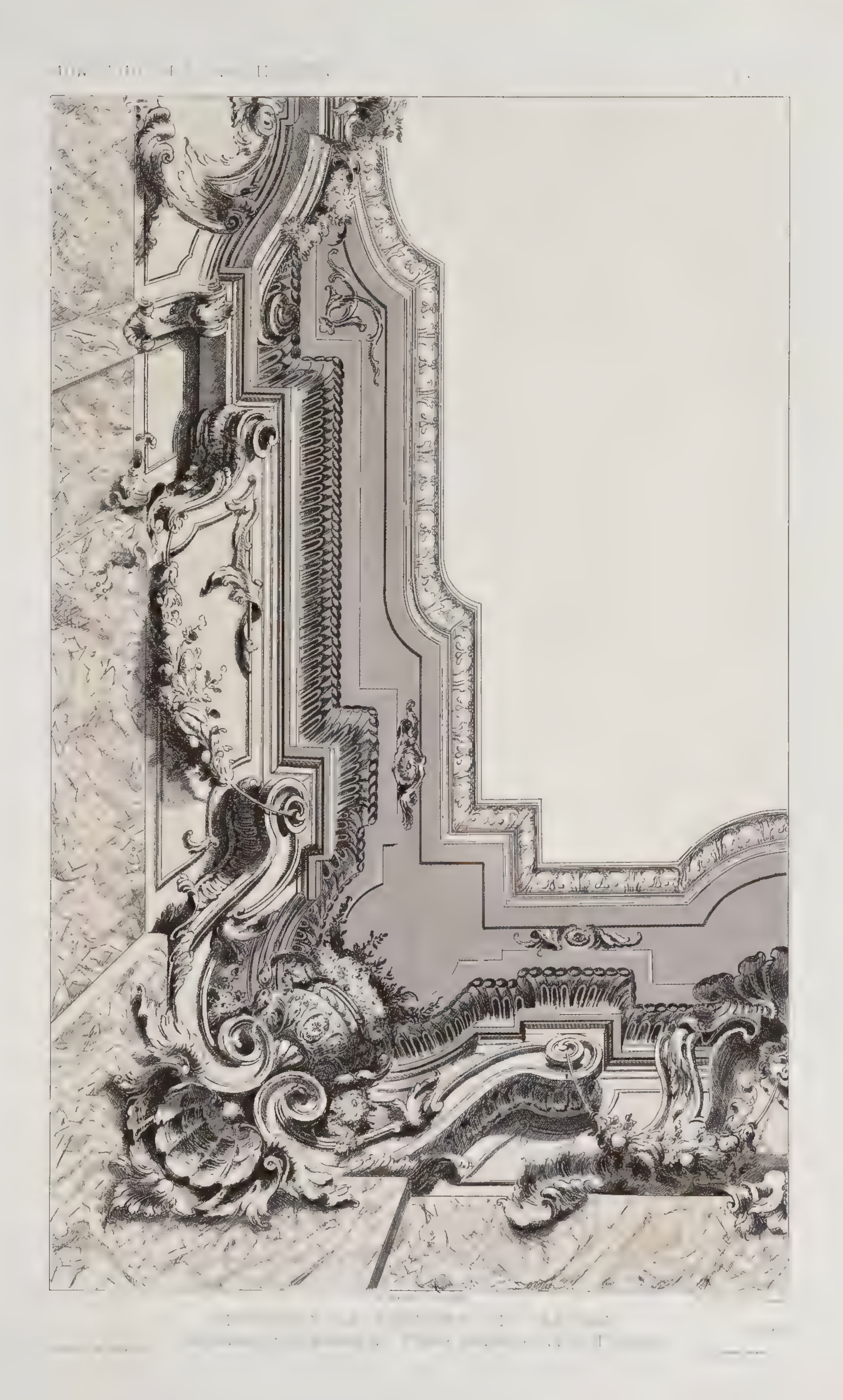


La lan del. … rdot aine …

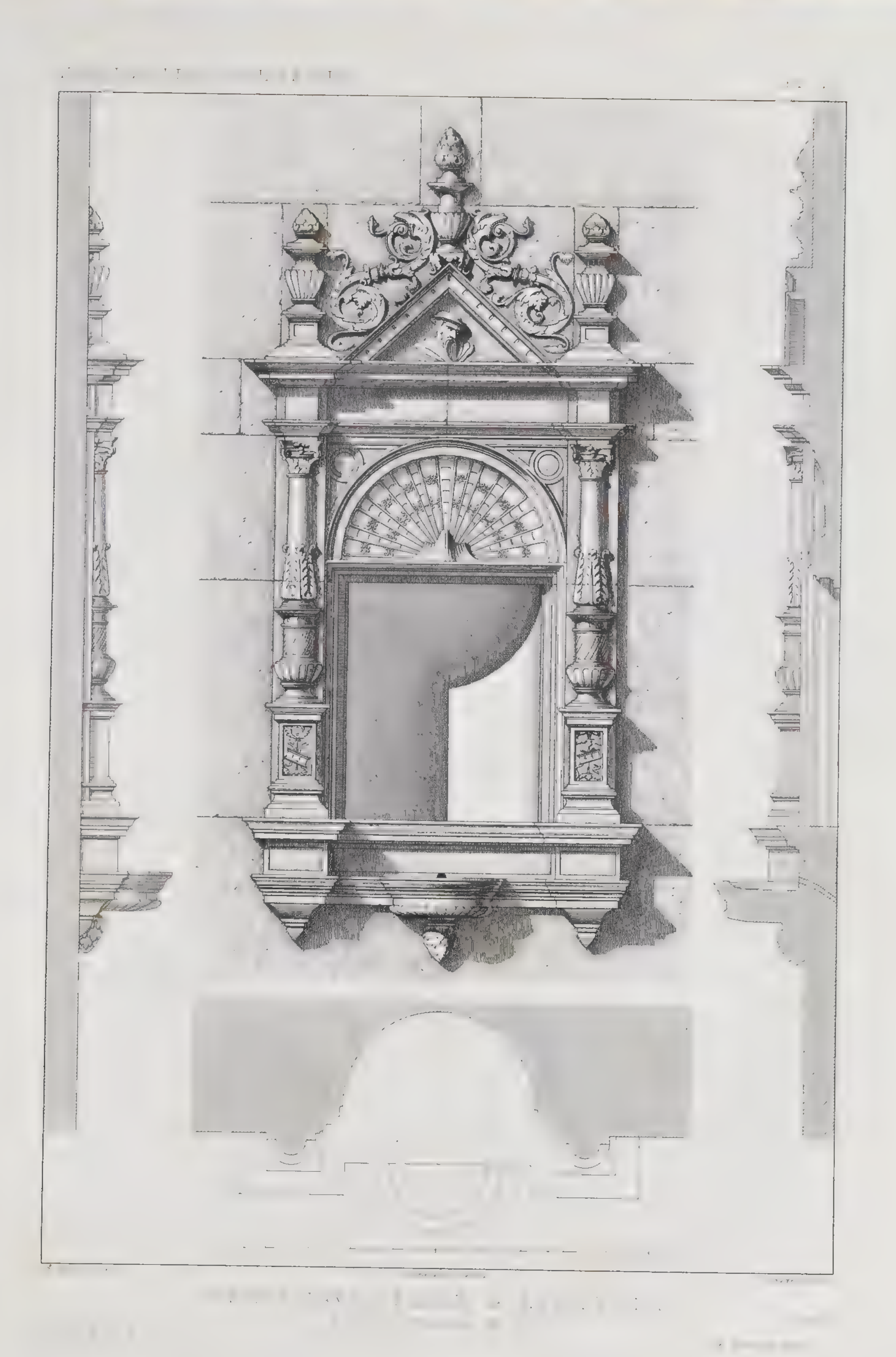
I JE A V. E V

Déta … Lu ar … 2

A Lé …

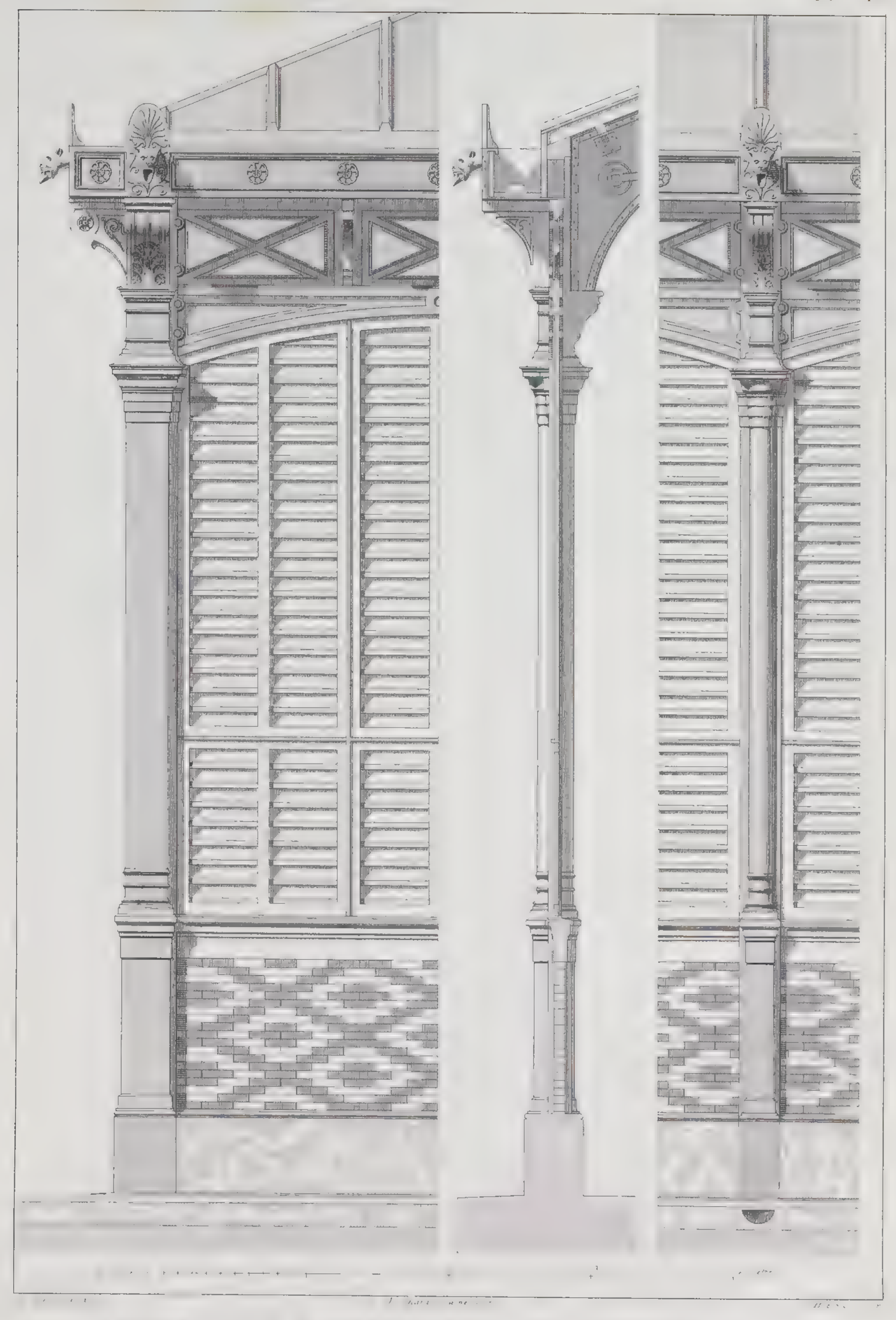


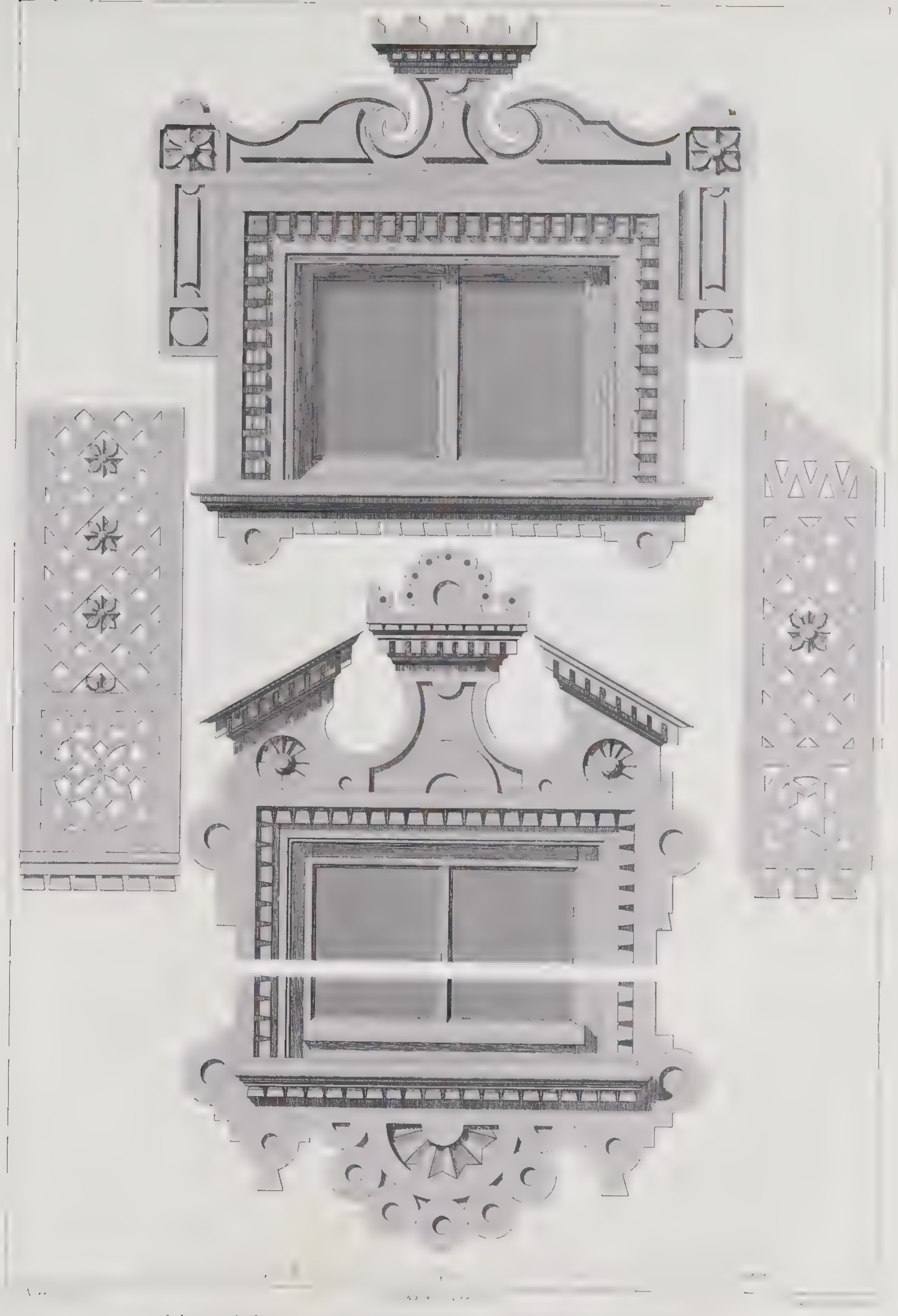
MARCHE



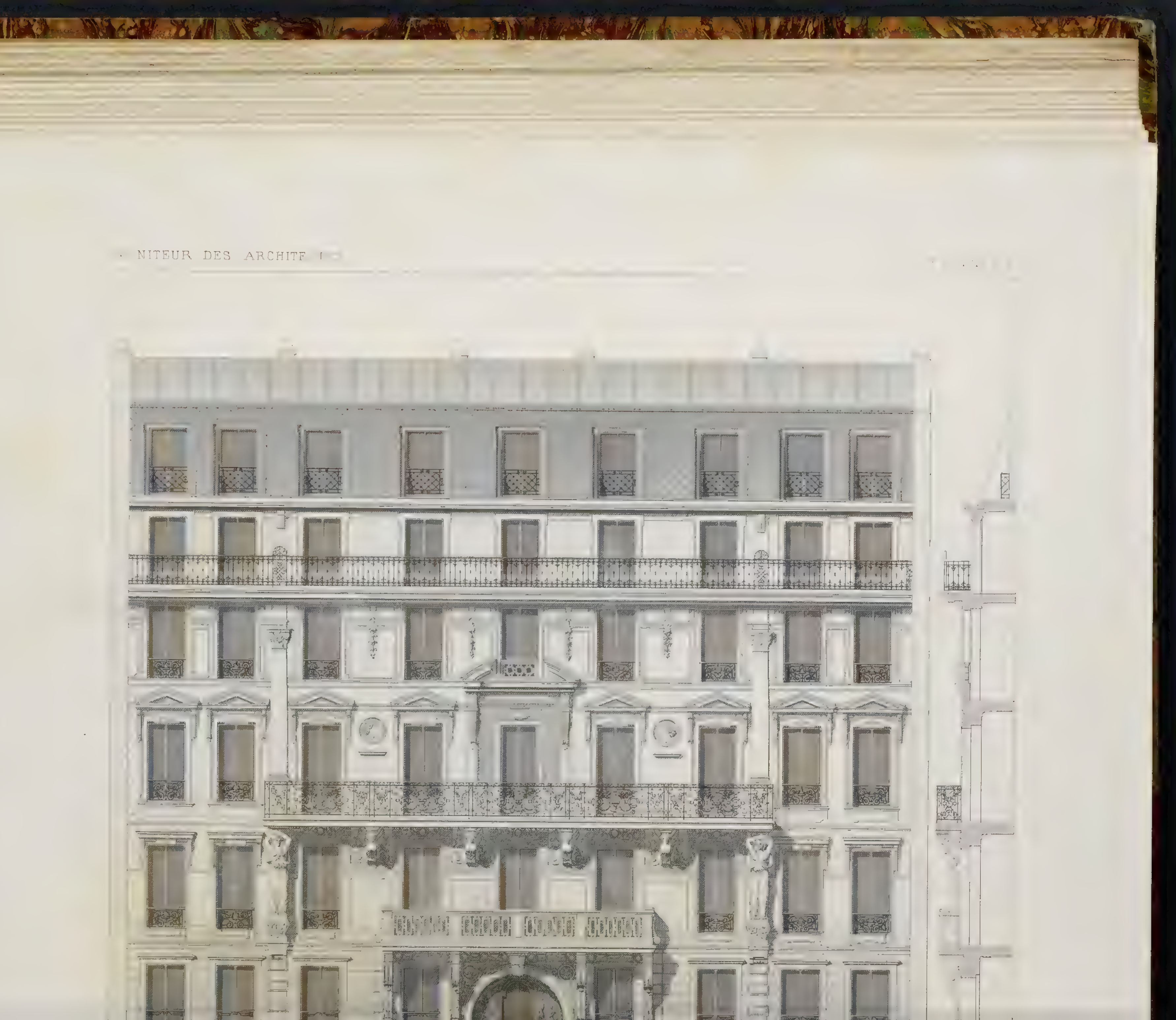




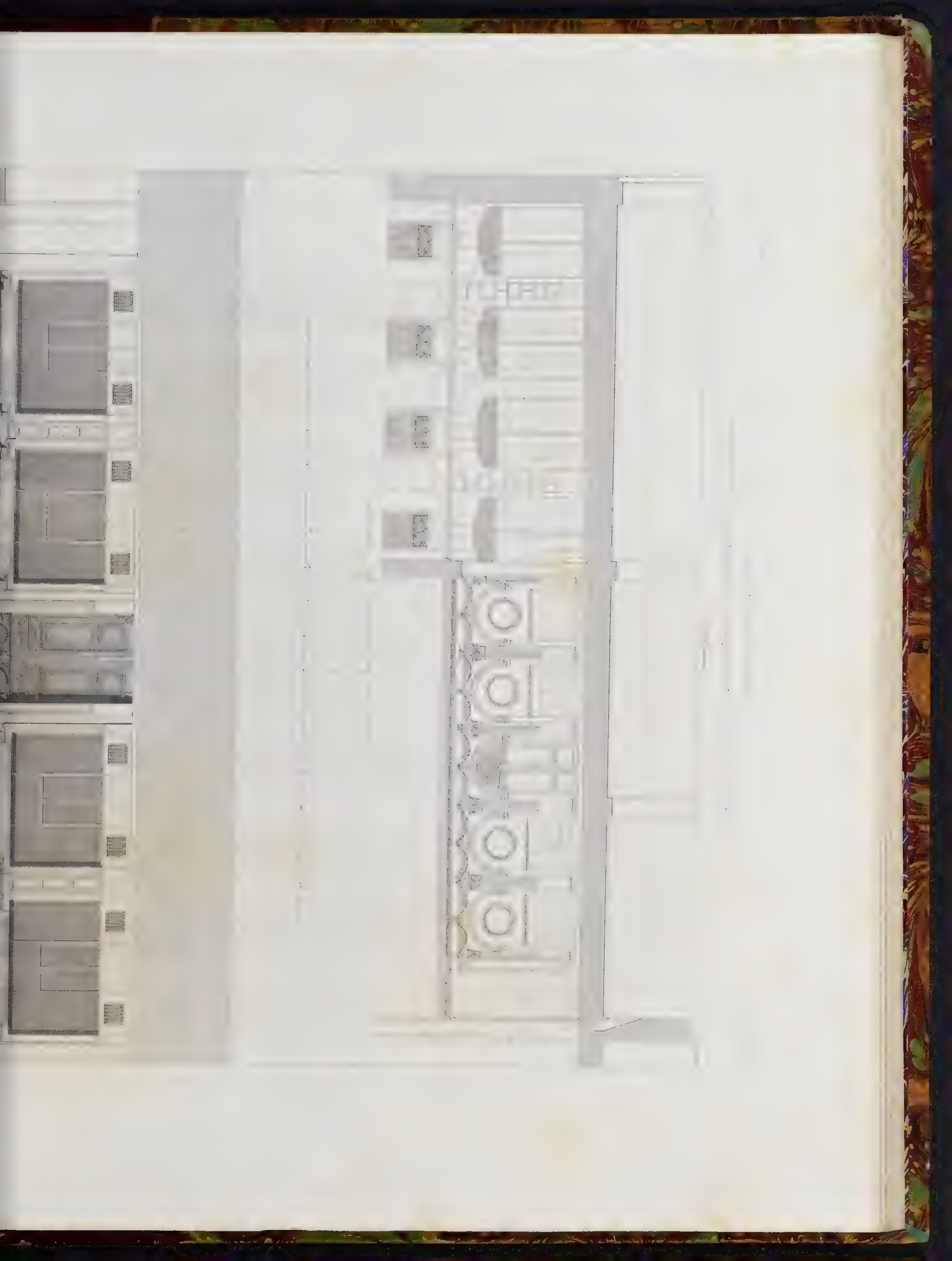




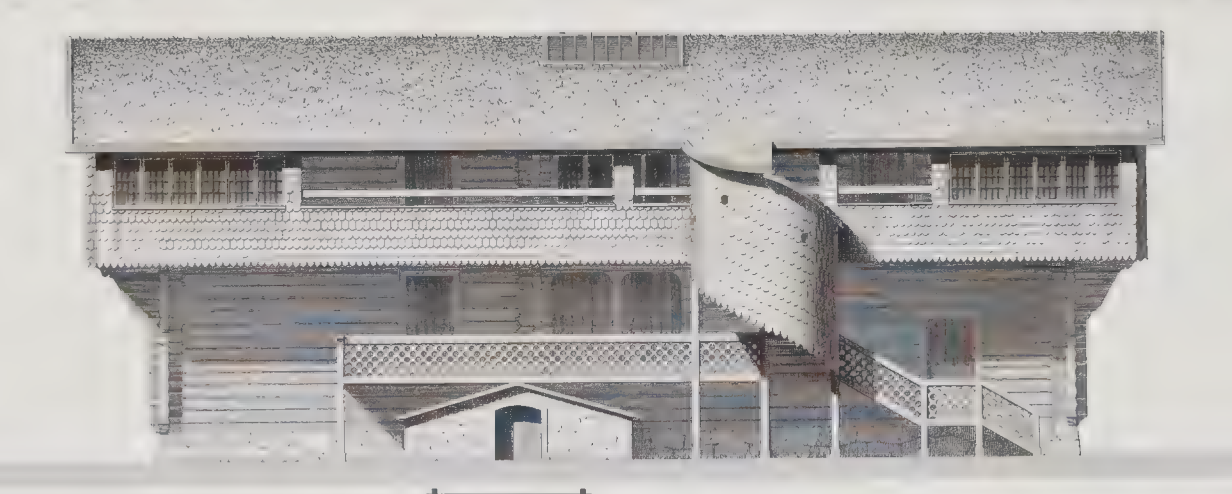


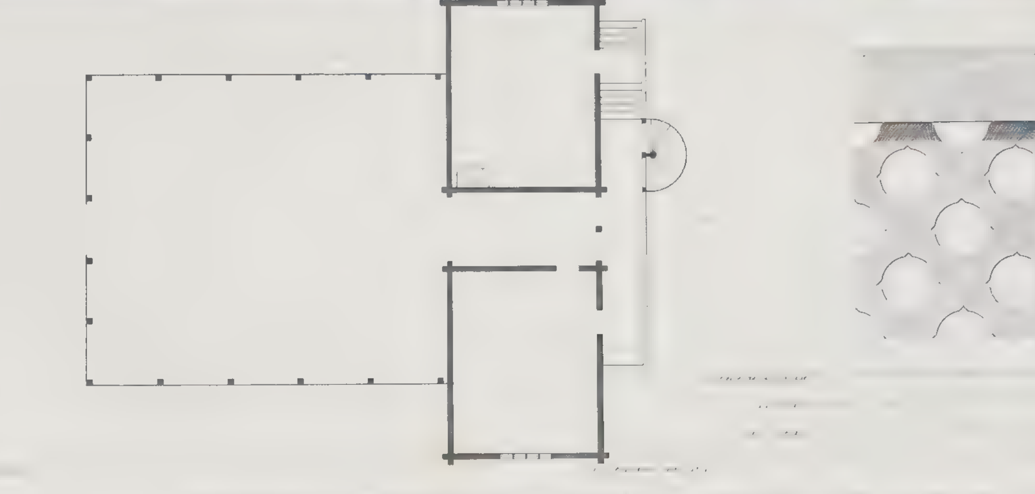


NITEUR DES ARCHITE

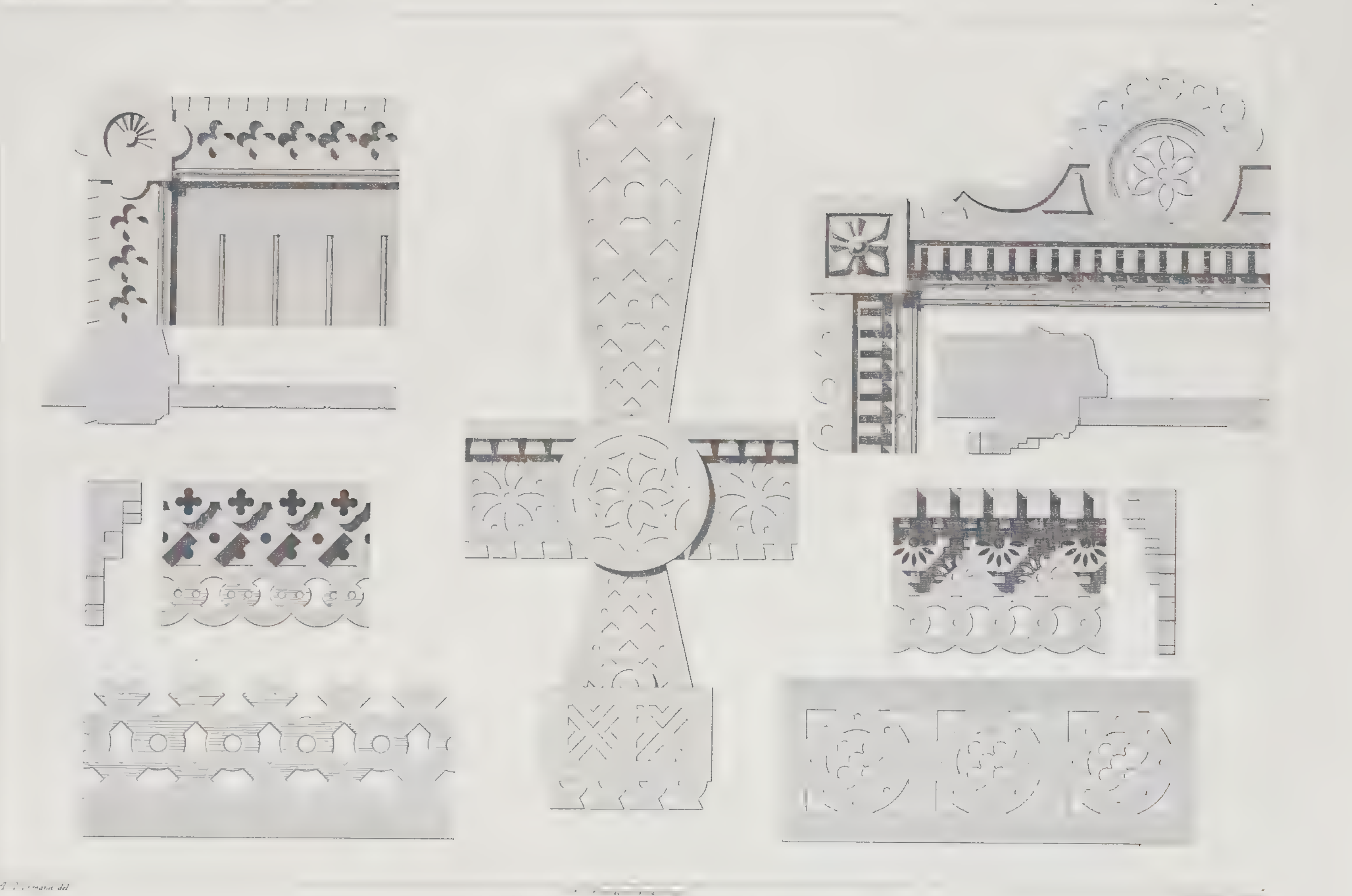


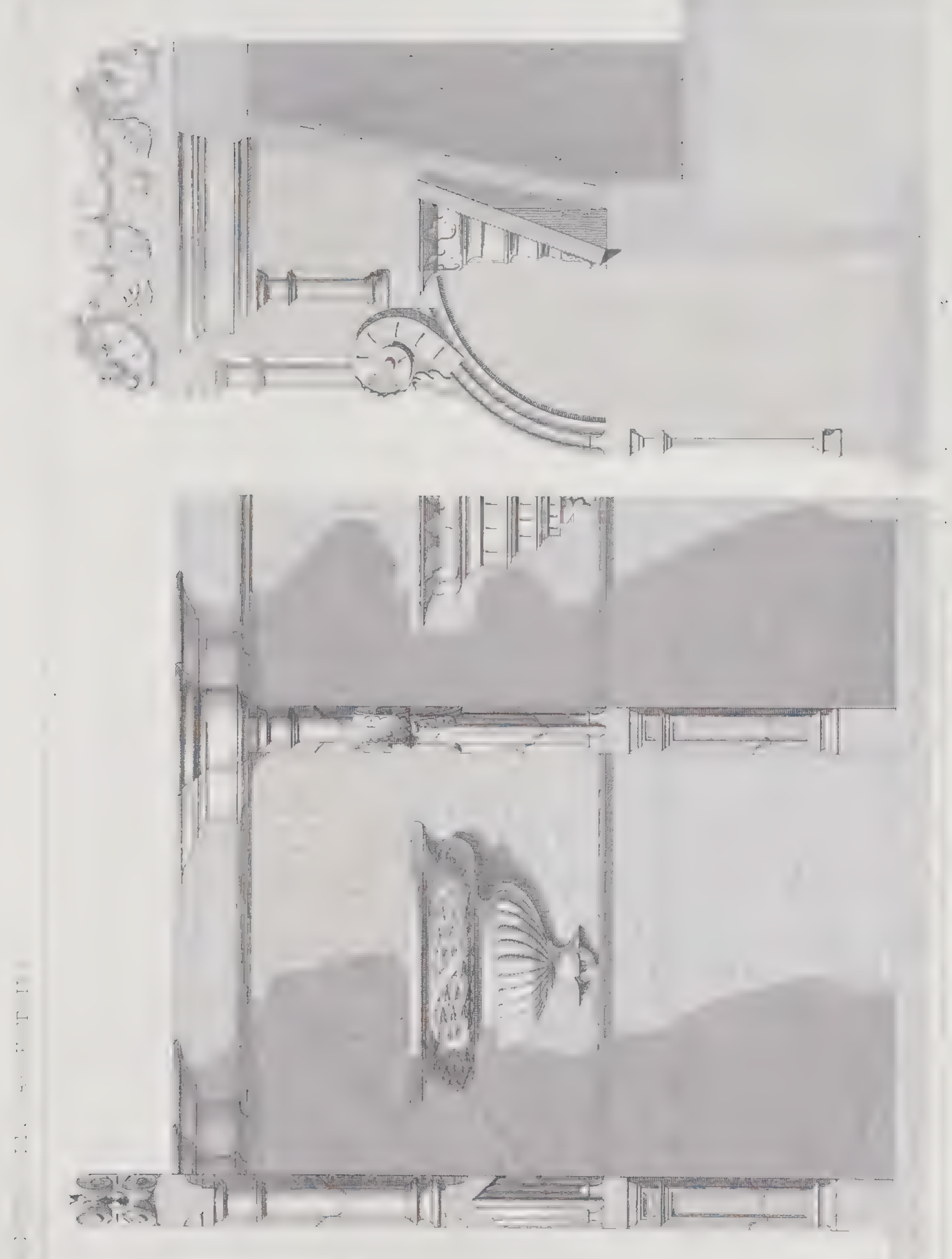


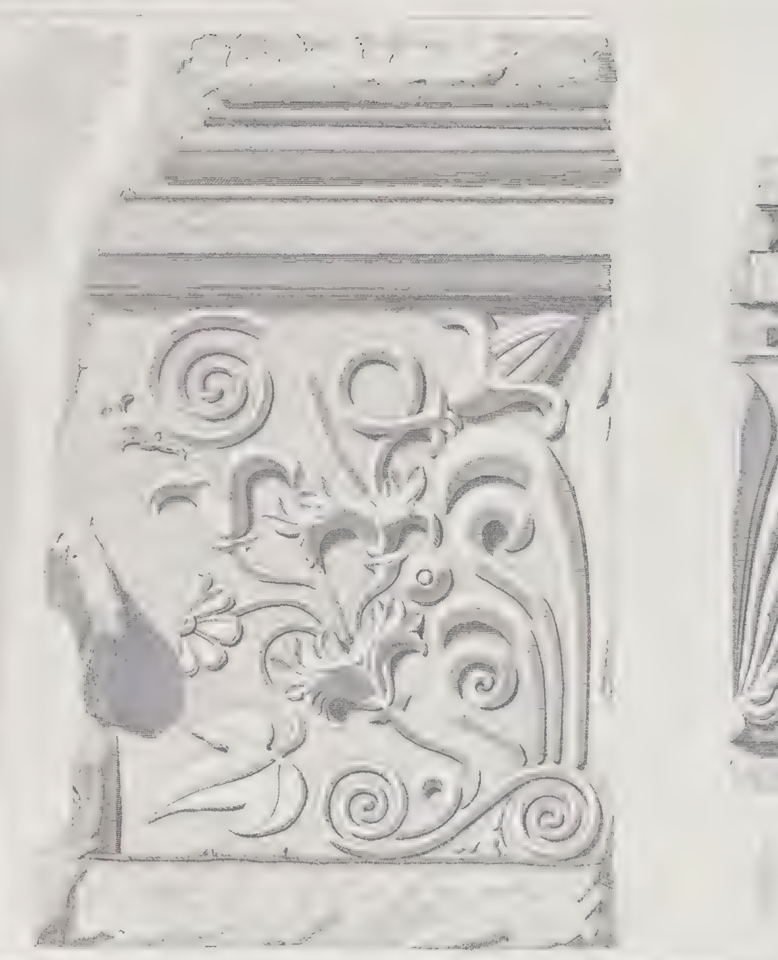


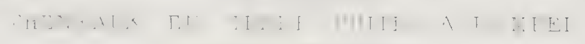


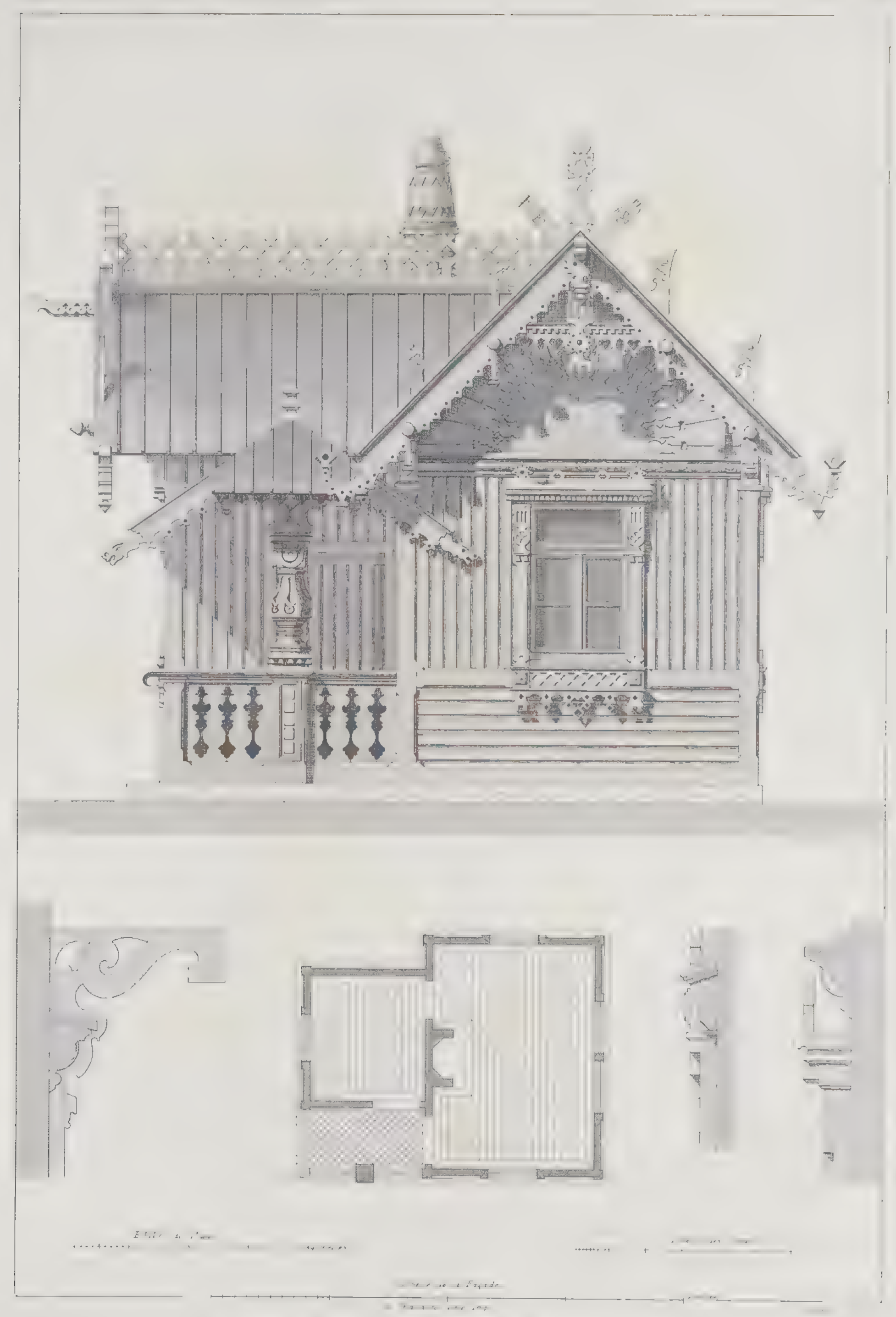
UNIVERSELLE MAISON











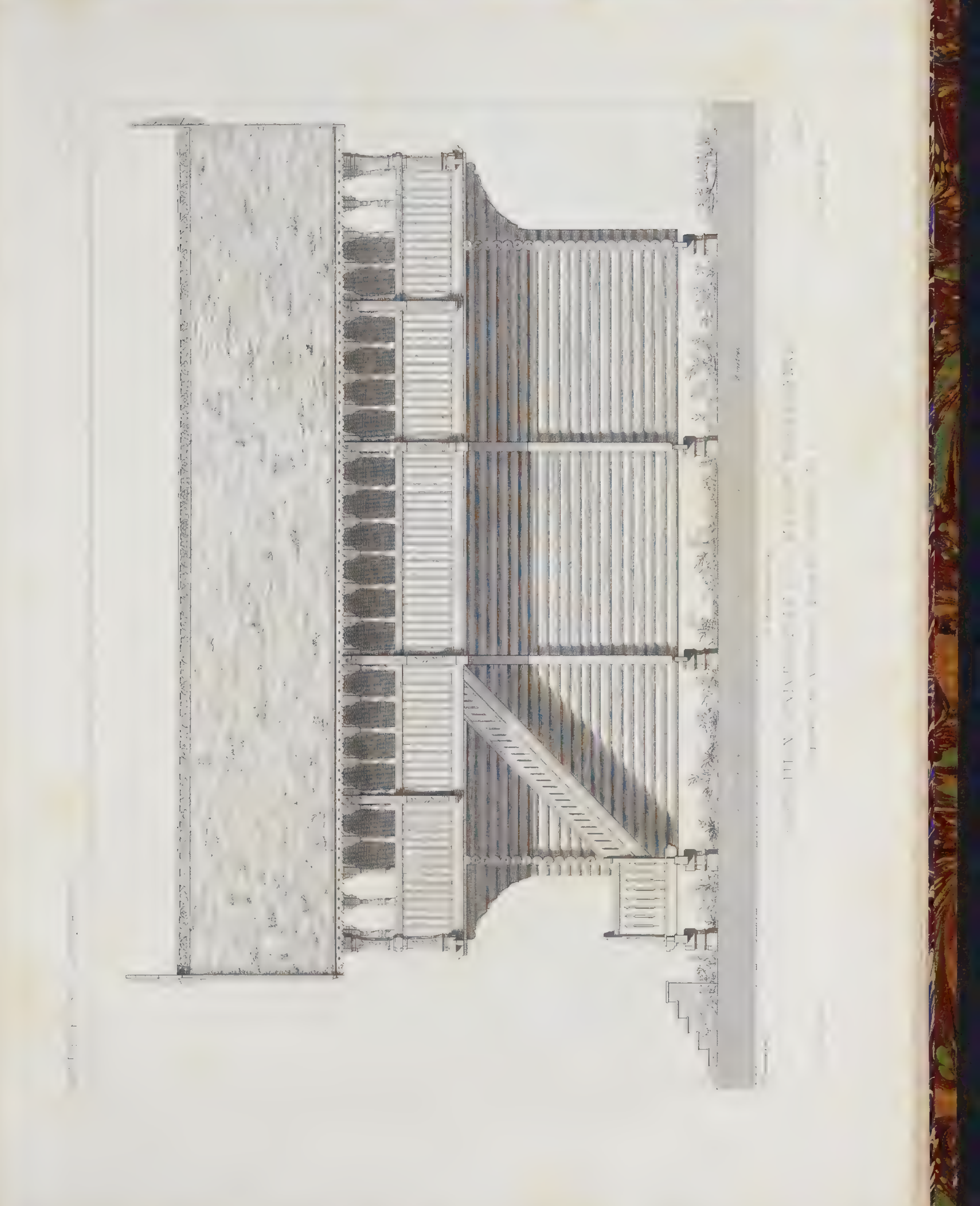


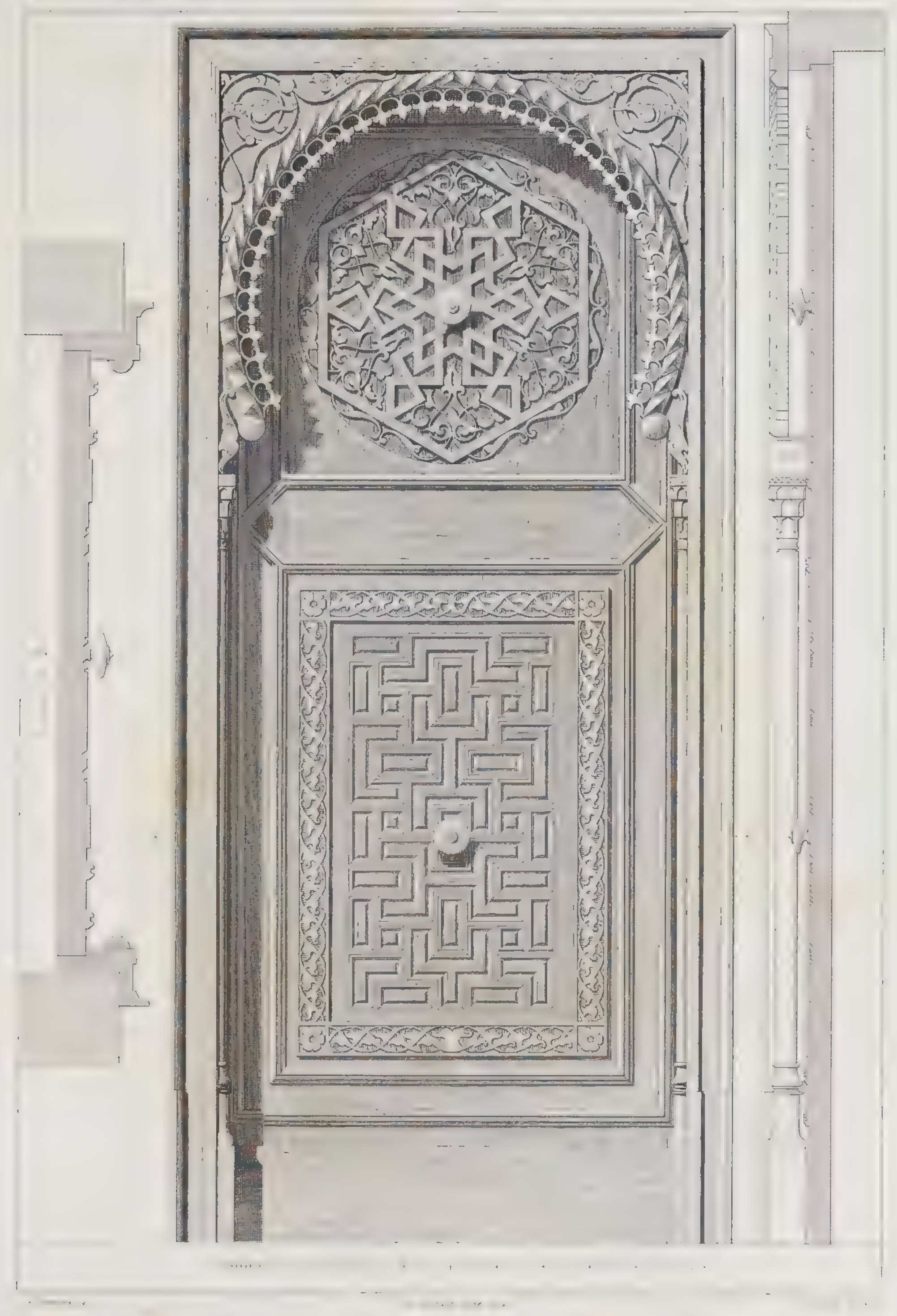
EXPOSITION UNIVERSELLE _ RUSSIE _ ISBA



HOTEL AVENUE MON[illegible]



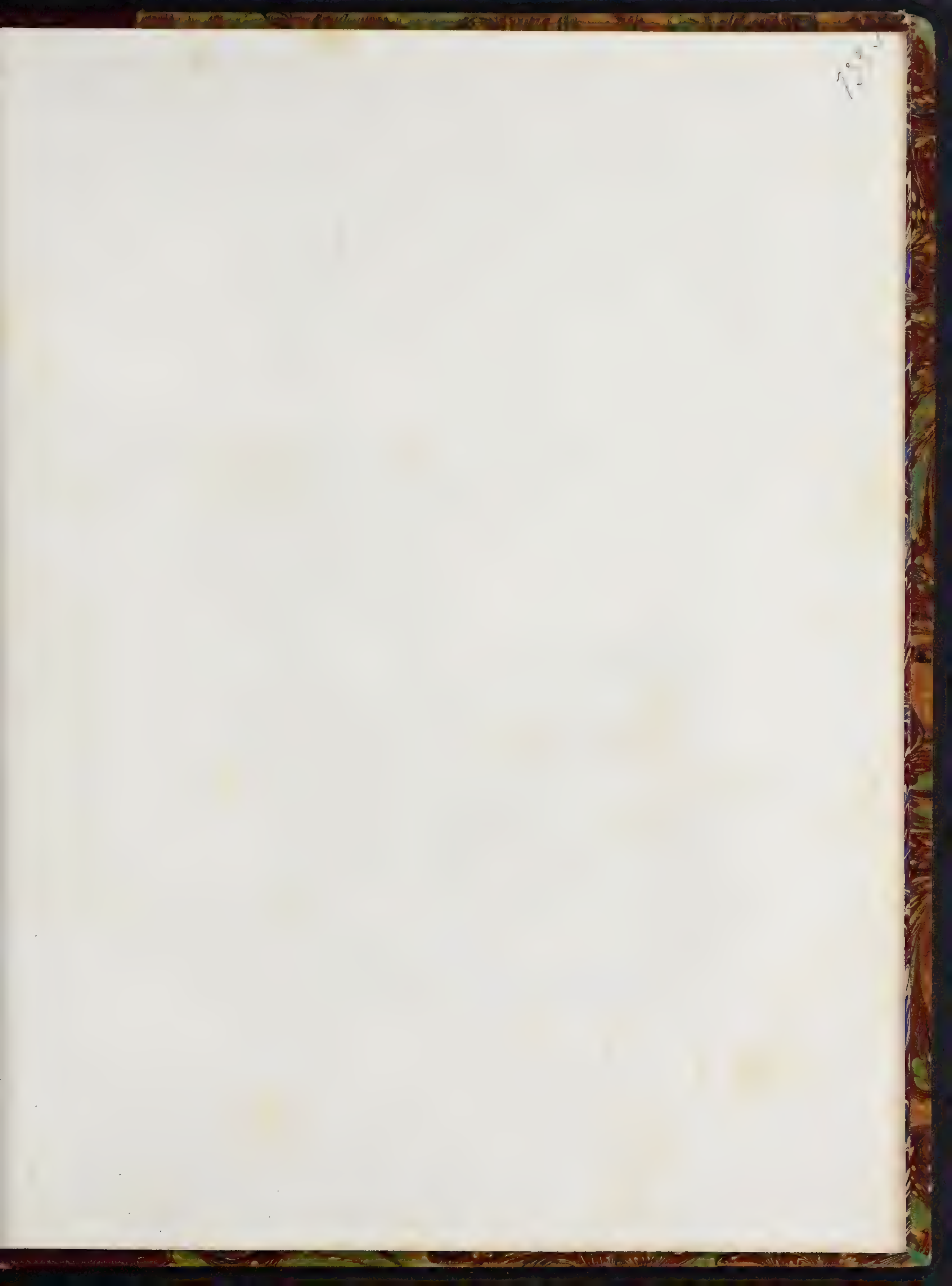
















A NORMAND Architecte

sur l'Avenue







Architecte



